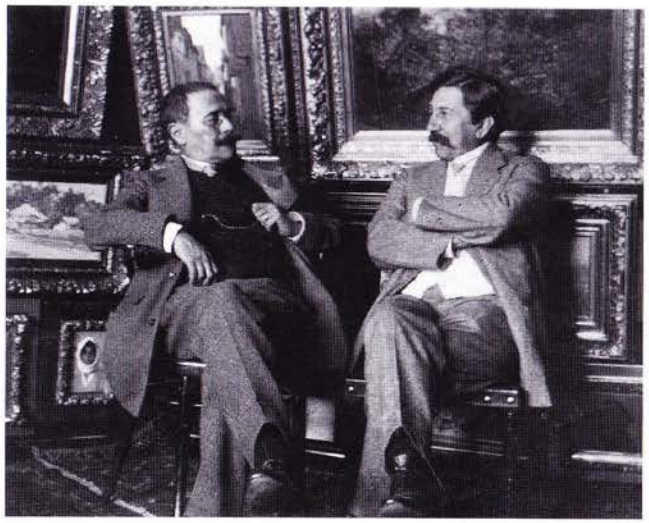
COMUNICARE ◂ MEDIA

Adriana Ghiţoi

CARAGIALE PUBLICIST



PUBLICIŞTI ◂ PUBLICAȚII

t...
TRITONIC

COMUNICARE ◂ MEDIA

Adriana Ghiţoi (n. 1969) este absolventă a facultăţii de Jurnalism şi Ştiinţele Comunicării (FJSC), Universitatea din Bucureşti. Master în ştiinţele comunicării (1996), iar în prezent este lector dr. la Facultatea de Jurnalism, Universitatea Hyperion şi cadru asociat la FJSC.

Adriana Ghiţoi propune o viziune originală asupra publicisticii lui Caragiale şi anume că aceasta poate fi privită în întregul ei ca un potenţial spectacol, dacă o punem sub semnul teatralităţii. [...] Totul poate fi jucat, totul poate fi înscenat, scriitorul însuşi se "joacă" pe sine.

Cezar Tabarcea

Studiul Adrianei Ghiţoi, ivit din "dorul" de Caragiale, uimeşte prin structură, logică interioară, motivaţie, valorizare analitică a bibliografiei, constituindu-se ca o reală contribuţie în caragialeologia spiritualităţii timpului nostru.

Ion Toboşaru

Adriana Ghiţoi propune o strategie pe cît de generos-deschisă, pe atît de bine articulată, susţinută de o impresionantă documentare bibliografică. Autoarea împlineşte imaginea modernă a ziaristului Caragiale, operînd cu instrumente fine care ne dezvăluie o ţinută academică remarcabilă, într-un discurs elegant şi expresiv.

Arié Grünberg Matache

PUBLICIŞTI ◂ PUBLICAŢII

ISBN 973-733-020-X

www.jurnalism.ro
www.tritonic.ro

© COPYRIGHT TRITONIC
BUCUREȘTI / ROMÂNIA 2005
e-mail: editura@tritonic.ro
tel./fax.: +40.21.242.73.77

www.jurnalism.ro
www.tritonic.ro

Colecția: COMUNICARE/MEDIA
Coordonator: BOGDAN HRIB
Seria: PUBLICIȘTI ȘI PUBLICAȚII

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GHIȚOI, ADRIANA
Caragiale publicist : teatralitate, comunicare, actualitate /
Adriana Ghițoi. - București : Tritonic, 2005
Bibliogr.
ISBN 973-733-020-X

821.135.1.09 Caragiale,I.L.:070(498)
929 Caragiale,I.L.

Coperta: I.L. Caragiale și Al.Vlahuță, în casa celui din urmă,
Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de stampe

Tehnoredactare: EXPERT EDIT SRL

Comanda nr. T 218 / iunie 2005
Bun de tipar: 29 iunie 2005
Tiraj I: 500 exemplare
Tipărit în România

Adriana Ghițoi

CARAGIALE PUBLICIST

Teatralitate, comunicare, actualitate

TRITONIC
București

Motto: „Niciodată nu vom izbuti să-l epuizăm pe Caragiale. El este acela care ne va epuiza pe noi."

(Stefan Cazimir)

In memoriam, domnului profesor ***Arié Grünberg Matache****, care mi-a vegheat cu generozitate devenirea întru spirit și în preajma căruia am înțeles că „existența morții ne obligă să dăm vieții noastre un sens pe care moartea să nu i-l poată răpi..."*

CUPRINS

Notă redacțională 11
Argumentum 13

1. Teatralitatea – concept și semnificații 21
1.1.Teorie și teatru sau o falsă antinomie 21
1.2.Teatrul – act de „traducere" a lumii sau teatrul „traduttore, non traditore" 30
1.3. „Măria-sa, publicul!" 34
1.4. Teatralitate și comportament ludic 39
1.5. ...Și, în sfîrșit, teatralitatea sau balaurul lui Anatole France .. 45

2. Publicistica sub semnul spectacolului și al construcției dramatice 57
2.1. De ce? 57
2.2. Delimitări jurnalistice 60
2.2.1. Caragiale – creator de reviste și ziare 61
2.2.2. Caragiale – colaborator 63
2.2.3.Teatrul – paradigmă a publicisticii caragialiene 64
2.2.4. Prolegomene la o estetică a teatrului 66
2.3. Teatralitate și pragmatica textului 80
2.4. Cititorul-spectator al textului publicistic 85
2.5. Cititorul – receptor, martor și complice al portretelor-caricatură 93
2.6.Interferențe: teatru-proză-publicistică-corespondență 105
2.6.1. Zaristul – erou al literaturii caragialiene 107
2.6.2. Gazeta – personaj în universul caragialian 111
2.6.3. Spectacol epistolar 114

În loc de concluzii 133

Anexe 138

Bibliografie 152

NOTĂ REDACȚIONALĂ

1. Pentru textele din Caragiale s-au folosit volumele I-VII din *Opere*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1930-1942, abreviată sub forma I-VII și volumele 1-4 din *Opere*, ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și L. Călin, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1953-1964, marcate cu abrevierea 1-4.
2. Textele în limbi străine sînt traduse infrapaginal.
3. Notele se găsesc la sfîrșitul fiecărui capitol în parte.

ARGUMENTUM

Motto: „Nu știu, mă, cînd am hîrtia albă dinaintea ochilor, mă apucă așa ca o amețeală și o spaimă... Mi se pare că e cineva în spatele meu care-mi pune mîna pe umăr, poate chiar eternitatea, și se uită să vadă ce scriu."

(I.L.Caragiale)

Atunci cînd încerci să te apropii de Ion Luca Caragiale, te confrunți de la bun început cu o serie de truisme și clișee: „scriitorul cel mai controversat și contradictoriu", „clasic al literaturii", „cel mai mare dramaturg", „spirit ludic", „spirit histrionic" etc.

„Caragiale satiricul, maestru al «realismului critic»; Caragiale precursor al «literaturii absurdului»; Caragiale «textualist», promotor al «deconstrucției» convențiilor literare; Caragiale pe post de «placă turnantă» a literaturii române; Caragiale «duplicitar»; Caragiale «existențialist»; Caragiale «cel negru», al unui univers uman coșmaresc; Caragiale al «veșnicei reîntoarceri; Caragiale în calea istoriei celei mari; Caragiale «retro»; Caragiale «glissando»; Caragiale c'est moi; și cîte feluri de Caragiale mai sînt, dom'le?" Această întrebare seamănă cu aceea pe care a formulat-o Serge Doubrovski, confruntat cu apariția explozivă a studiilor despre Racine, un Racine devenit într-un singur deceniu reperul zero al criticii literare: „Și unde mai e Racine în toate astea?"[1].

„... și cîte feluri de Caragiale mai sînt, dom'le?" este strigătul aproape exasperat al finalului cărții lui Liviu Papadima, *Caragiale, firește*[2], strigăt care ne aduce aminte că nenea Iancu are darul, mai mult decît alți scriitori, de a-i supune pe exegeții săi la o profundă confruntare cu sine care poate naște un altfel (sau alt fel!) de Caragiale. Indiferent de perspectiva din care este revendicat, un lucru este cert: Caragiale a cîștigat pariul cu eternitatea, acea eternitate pentru care era conștient că scrie: „Nu știu, mă, cînd am hîrtia albă dinaintea ochilor, mă apucă așa ca o amețeală și o spaimă... Mi se pare că e cineva în spatele meu care-mi pune mîna pe umăr, poate chiar eternitatea, și se uită să vadă ce scriu."[3]

Pe de altă parte, privind harta universului Caragiale, vezi atîtea semne pe ea încît ai senzația că prezența ta nu-și mai poate găsi locul.

Și mulți, și autorități.

I.L. Caragiale s-a constituit ca un subiect față de care fiecare s-a simțit dator să fie prezent. De la Titu Maiorescu și Gherea, la ultimele cărți și articole bibliografice, Caragiale pare să copleșească. Și Călinescu, și Vianu. Și Ibrăileanu, și Lovinescu. Și Pompiliu Constantinescu, și Streinu, și Ștefan Cazimir. Și Marin Bucur, și I.Constantinescu. Și Solomon Marcus, și Negoițescu, și Regman. Și Marina Cap-Bun, și Gelu Negrea. Și Eugen Simion, și F. Manolescu. Și M. Iorgulescu. Și Cioculescu, și N. Manolescu. Și Zarifopol, și Tomuș, și S. Iosifescu. Și I.M. Sadoveanu, și I. Toboșaru, și I. Cazaban. Și Iorgu Iordan, și Bulgăr ș.a.[4]

Studii, cărți, analize – mai moderne, mai tradiționale – noi documente, investigații biografice, reeditări, mai populare sau mai științifice.

Fișierul crește, în valuri, căci diferite aniversări sau comemorări, cum ar fi „Anul Caragiale", creează impulsuri ce se vor mai domoli apoi pentru a-și dezvălui din nou energiile niciodată epuizabile.

Se joacă Caragiale, mai clasic-tradițional sau mai modern-experimental, se dramatizează proza, se fac filme, se discută la TV și se scriu numere de revistă. „Caragiale e cu noi", „lumea lui Caragiale", alte truisme. Liber-schimbismul a avut un partid, iar acesta un imn[5], o revistă, *Academia Cațavencu*, îl menține în circulația publicistică, A. Pleșu i-a publicat fragmente din articole[6], Dorin Tudoran își intitula rubrica din *România Literară* „Pupat Piața Universității", Mircea Vasilescu își publică sub titlul *Mass-Comedia*[7] textele ce i-au apărut în *Dilema* (1999-2000), grupate după conținut și avînd drept titluri de capitole ziceri celebre din Caragiale, iar alții acreditează ideea iradierii lui în actualitate, criteriul esențial care o atestă fiind cel axiologic[8].

Poate cineva să facă abstracție de acest „spectacol"?

Alții... ei, bine!, la alții „se înscrie o strigare" pe care mi-o asum de la bun început. Radu Cosașu mărturisește la un moment dat că: „Dimineață, m-am trezit cu un dor de Caragiale ca după tata".[9]

Da! Mi s-a făcut dor de Caragiale. Acest studiu s-a născut din dorul de Caragiale. Care dor? Care Caragiale?

Dorul de Caragiale = nevoia de Caragiale. Dar nu în primul rînd de un Caragiale „general valabil", valoare recunoscută, definitiv acceptată, încremenită într-un anume piedestal, ceea ce ar părea în ultimă instanță ceva încă normal, natural. Ci și de nevoia unui mereu alt Caragiale. În ultimă instanță

și acest lucru este firesc. Dincolo de toate așezările impuse de timp și de forța unor voci-autorități, există mereu vie capacitatea operei de a se dezvălui și „altfel", de a ne vorbi și „altceva". Dorul de acest mereu „viul" guvernează aventura unui gest aproape sinucigaș.

Destinul unui autor, traseul unor opere reprezintă „întrebări" paradigmatice în istoria culturii. Și surprizele nu sînt puține. Creatori care s-au înșelat – că s-au numit Petrarca sau Montaigne; critici și istorici literari care s-au înșelat, că s-au numit De Sanctis, Lanson sau Călinescu, nu o dată operele și-au înghițit creatorii, receptările au diferit de la o epocă la alta, dintr-un spațiu cultural la altul. Succesul, așa cum ne asigură pe drept cuvînt și filosofia culturii, nu a fost sincron cu valoarea. Și seria unor asemenea aspecte ale tabloului, relației creator-operă-receptare poate continua.

Nici Caragiale nu face abstracție de la acest fenomen. Și el e parte a acestui spectacol complex, dinamic și nu o dată tulburător. Înțeles și neînțeles. Sau înțeles prin falsificare. Aplaudat și fluierat. „Condamnat" ca imoral sau antinațional, explicat nu prin valoarea lui, ci printr-o imagine revoltător-caricaturală a poporului (receptorul permanent), declarat „flecar, bîrfitor și derizoriu", victima unor clișee (la care școala a contribuit cu prisosință supralicitîndu-l pe Dl. Goe sau reducînd analiza la comicul de limbaj, de acțiune și de caracter), citit tendențios-ideologizant prin prisma „critic al societății burghezo-moșierești", dar și excluzîndu-se perspectiva critică, jucat tradițional sau experimental, nu prin propunerea unor „lecturi noi", valorificînd bogăția neistovită din intimitatea operei, ci prin introducerea forțată, de dinafară, uneori agresivă a unor factori de modernitate...

Dar cîte n-a suportat bietul Caragiale?!

Ce a însemnat scrisul pentru I.L.Caragiale și cum scria el?

Putem încerca ipoteze? De ce nu?

Scrisul era o nevoie. Și o datorie. Unică pentru el. „Fiindcă dar tot nu mai pot fi altceva decît literat român, cel puțin să am mîngîierea că-mi fac uneori cu «nobila» mea unealtă [...] o mulțumire morală"[10]. Dar ce fel de nevoie? Nevoia de a vorbi. Ceea ce nu a însemnat, ci a presupus efortul de a găsi cuvîntul adecvat ca sens și corectitudine. De aici, din nevoia de a vorbi se desprinde poate și o caracteristică a scriiturii: el scrie cum se vorbește.

De aici, oralitatea, de aici dialogul implicit și explicit, de aici multiplele relații cu citiorul-spectator, adică relația cu acela care îl ascultă și îl vede. De aici, funcțiile imaginarului. El care „simte enorm și vede monstruos", el care „scrie greu, vorbește colosal". Vorbitul este forma lui de existență, prin el se disimulează, prin el ajunge la catharsis. Vorbitul la el nu este un „dialog de cabinet, ci unul de cabaret". El se desfășoară într-un anume univers-mediu, cadru care își are funcțiile lui, el își are ritualurile lui, presupune gesturi, atitudini, veritabile coduri, nu doar cuvinte, el cînd povestește indică, narativitatea devenind scenariu. De aici, un „spectacol" al imaginarului care-și dezvăluie virtuțile teatralității.

Dar despre toate acestea și nu numai în paginile care urmează...

Pornind de aici s-au născut proiectul și structura lui.

Primul gest pe care îl face demersul nostru s-a impus de la sine: un reper-fix-finit – publicistica lui Caragiale – și o perspectivă, unghi de atac, direcționare a receptării – teatralitatea, ca factor potențial de unitate a operei.

Dar în felul acesta se vehiculează un concept, pe cît de „aproximativ", pe atît de frecvent.

Și totuși el există. Și totuși el este util-productiv. Și totuși el servește înțelegerii și reconstruirii unui univers artistic.

Era deci normal să încercăm un capitol-ancoră, prin care să ne confruntăm cu acest balaur, căutînd să-l contrazicem pe Anatole France în demersul nostru de a-l descrie.

Următoarea secțiune este dedicată publicisticii. De ce oare? În primul rînd, pentru că este domeniul cel mai puțin studiat, iar atunci cînd este cît de cît supus exegezei, dominantă devine perspectiva tematologică (despre ce scria), comentîndu-se problematica culturală sau politică, aderențele ideologice (dacă au fost și care au fost) și așezîndu-se întregul sub semnul ideii cum că ar fi scris marcat de nevoi materiale. Dar cîte alte întrebări nu rămîn în afară?

În al doilea rînd, pentru că, dacă putem stabili momente cînd I.L. Caragiale a scris cu precădere teatru sau proză, activitatea publicistică nu poate fi limitată la o etapă, ea desfășurîndu-se pe o durată ce acoperă circa patru decenii, adică aproape întregul registru al creativității artistului.

În al treilea rînd, pentru că a însemnat o constantă a ființei sale, ea nu numai că nu poate lipsi oricărui efort de construcție a unei imagini integratoare, dar marchează decisiv această imagine, fiind parte definitorie a „naturelului" lui I.L. Caragiale.

În al patrulea rînd, pentru că multe întrebări nu-și pot găsi un răspuns cît de cît mulțumitor, fără a discuta pe marginea discursului publicistic. Iată cîteva deja amintite: cum scria?, de ce scria?, ce reprezintă scrisul pentru el?

O abordare ca o experiență de laborator, prin decupaje, urmărindu-se stabilirea unor particularități constante, factori de unitate ce se înscriu în imaginea acelui Caragiale mereu altul, mereu același.

NOTE

1. Doubrovski, Serge, *De ce noua critică*, București, Editura Univers, 1977, *apud.* Grünberg Matache, Arié, *Lecturi posibile*, București, Editura Magus, 2002, p. 47.

2. Papadima, Liviu, *Caragiale, firește!*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 194.

3. *Mișcarea literară*, nr.3, 1924.

4. Vezi în acest sens și bibliografia finală, firesc incompletă, care a stat la baza lucrării de față. De altfel, o bibliografie integrală I.L.Caragiale a fost adunată în două volume: *Bibliografia I.L. Caragiale*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1997.

5. „Mărire vouă, lupte seculare
Ce-aproape cinci decenii ați durat!
Obscuritatea în sfîrșit dispare
Și-un soare radios s-a înălțat.

Refren:

Luptînd ca tot românul să prospere,
Partidul nostru-i un partid de soi
Și dacă interesul lui o cere, } bis
Trădare fie, dar s-o știm și noi!

Își schimbă lupul la soroace părul,
Iar omul schimbă slujbe și idei.
Schimbarea oțelește caracterul
La tineri, la bărbați și la femei.

Refren: ...

Am renăscut sub vechiul nostru nume,
Cu un program modern și elocvent,

Căci vrem să cucerim un loc în lume
Și cîte vom putea în Parlament.

Refren: ..."

(Cazimir, Ștefan, *Caragiale recidivus*, București, Editura pentru Literatură Națională, 2002, pp. 519-520).

6. Vezi în acest sens numerele din *Dilema*, 1996, în care Andrei Pleșu își acorda un răgaz editorial, cerînd cititorilor săi fideli „o păsuire, fiind obosit și neinspirat". În locul obișnuitelor sale texte a publicat articole din publicistica lui I.L. Caragiale care l-au făcut să se simtă „în plină realitate".

7. Vasilescu, Mircea, *Mass-Comedia*, București, Editura Curtea Veche, 2001.

8. Trandafir, Constantin, *Efectul Caragiale*, București, Editura Vestala, 2002.

9. Cosașu, Radu, *Un veac de nopți furtunoase*, la rubrica permanentă „Din viața unui extremist de centru..." din *Dilema*, nr. 349, 15-21 octombrie 1999.

10. I.L. Caragiale, 4, p.339.

1.
TEATRALITATEA — CONCEPT ȘI SEMNIFICAȚII

Motto: „Precizarea a ceea ce este imprecis, devenirea a ceea ce este nedefinit: iată misiunea oricărei evoluții, al oricărui efort în timp."

(Ernst Jünger)

1.1. Teorie și teatru sau o falsă antinomie

Paradigma contemporană acordă un spațiu de discuție destul de vast problematicii privitoare la locul pe care îl ocupă astăzi – teoria în studiile literare, culturale sau artistice[1].

Asistăm la o oarecare reticență, neîncredere sau poate chiar teamă față de orice abordare teoretică. Identificată de cercetători în domeniul studiilor literare, această „teamă" își face simțită prezența și în domeniul teatral, mai ales printre „practicienii" teatrului, care nu recunosc utilitatea imediată în practica teatrală a unor teorii sofisticate care nu sînt altceva decît o „decorticare" a muncii lor, o compartimentare și reconstruire în sisteme complexe și unitare a unor concepte aflate la originea creației artistice.

O posibilă explicație ar putea consta în natura intimidantă a însăși teoriei, o serie de teorii părînd a fi greu de cucerit. Pătrunderea în fortăreața plină de cuvinte, concepte, structuri și moduri de gîndire necesită un efort cognitiv care nu este întotdeauna răsplătit pe măsură.

În sprijinul acestei observații de suprafață vine remarca lui Jonathan Culler, făcută în introducerea la *The Point of Theory*:

„The most intimidating feature of theory in the eighties is that it is endless [...]. Theory can seem obscurantist, even terrorist in its resources for endless upstagings [...]. The unmasterability of theory is a major cause of instance to it [...]. A good deal of the hostility to theory no doubt comes from the fact that to admit the importance of theory is to make an open-ended commitment, to leave oneself in a position where there are always important things one doesn't know." *

Dincolo de – cum spuneam – această observație de suprafață există și argumente care țin de însăși evoluția studiilor teoretice din ultimele decenii. După expansiunea teoriei din anii '60 și '70 și imperialismul pe care l-a impus, anii '80 înseamnă un punct de cotitură. Cercetătorii și criticii s-au pus de acord asupra unui lucru: cum că în explozia de teorii care au bulversat, fără îndoială, modul nostru de a gîndi și de a ne apropia de o operă artistică, opera însăși se pierde, devenind un simplu pretext pentru elaborarea unor sisteme conceptuale complexe. Nu întotdeauna însă aceste sisteme au răspuns prezent la „rendez-vous"; ar putea fi cazul structuralismului, al semioticii în mod particular, care și-a arogat rolul de teorie a teoriilor, știință a științelor, avînd pretenții totalitare. Realitatea artistică s-a opus acestor tendințe globalizante, lăsînd loc unor abordări marcate de pluralitate, de interdisciplinaritate.

În consecință, teoria a suferit schimbări privitoare la rolul său, la ceea ce se așteaptă de la ea. Perspectiva absolutist-globalizantă a fost înlocuită cu una care permite teoriei să fie fragmentară, parțială, să nu răspundă la toate întrebările posibile, dar să aibă un rol esențial: să ajute la punerea unor

* „Una dintre caracteristicile cele mai intimidante ale construcțiilor teoretice din anii '80 este faptul că ele sînt fără sfîrșit (...). Teoriile pot apărea obscurantiste, chiar teroriste prin resursele lor nesfîrșit-supralicitante (...). Absența capacității de a stăpîni teoria este una dintre cauzele majore pentru care te opui ei (...). O parte din ostilitatea față de teorie vine, fără îndoială, din faptul că a admite importanța unei teorii înseamnă un angajament fără limite și nevoia de a accepta că există întotdeauna aspecte importante ale cunoașterii care scapă controlului nostru." (tr.n.)[2]

întrebări. Teoria a devenit astfel un instrument de interogare a operei, de explorare a ei, în căutarea sensului. Asumarea de către cercetători a unei asemenea perspective a instaurat convingerea că nu există un model unic care să permită înțelegerea sistemului. Cercetătorul nu este în căutarea unor modele spre a le aplica, a unor grile de analiză care să permită decodarea diferitelor sisteme, a structurilor fundamentale. Cercetătorul, în fapt, deconstruiește opera. Și nu este deloc o activitate de neglijat, căci „... lectura interpretărilor poate fi interesantă. Interpretările nu sînt cu nimic mai prejos decît celelalte genuri. [...] Interpretarea de text este una din artele savante; [...] interpretarea este și o formă de creație."[3]

Conceptele vaste au fost înlocuite cu unele oarecum „stridente": postmodernism, interculturalism etc. Nici unul dintre conceptele nou vehiculate nu face referință la mișcări clar definite la care să adere cercetătorii, așa cum este cazul structuralismului, socio- sau psihocriticii etc.; ele fac trimitere la un cîmp vast de preocupări.

În consecință, referințele teoretice fac apel la pluralitate. Teoriilor exclusiv disciplinare li se substituie aproximări multiple, mai puțin dogmatice, care împrumută simultan, de la diverse discipline, instrumentele de care au nevoie: sociologie, antropologie, filozofie etc. În acest sens s-au făcut remarcate cercetările semnate de Ilya Prigogine și Isabelle Stengers[4]. Teoriile complexe implică și teoretizarea teoriilor. Complexitatea multidisciplinară a acestor teorii – antropologice, sociologice, socioculturale etc. – nu ne oferă însă mijloacele precise de a transa între eroare, iluzie și adevăr. Toate rămîn supuse unui principiu de incertitudine. De altfel, „Interpretarea ar trebui să lase să vorbească și ceea ce nu este spus, dar există implicit; acest **ne-spus** rămîne însă mereu inepuizabil. De aceea ni se impune mereu, ca o formulă, cred, fericită, ideea de **aproximare**."[5]

Teoriile astfel concepute pot instaura și perspective neașteptate. Cu atît mai mult în domeniul care ne interesează, cel artistic-teatral. Dificultatea de a preciza posibilele accepțiuni ale termenului „teorie", pentru acest domeniu, vine din

faptul că aici conceptul rămîne indistinct și se aplică în aceeași măsură cercetătorilor care reflectează asupra operei desăvîrșite și prezentate publicului (e cazul lucrărilor Annei Ubersfeld, ale lui Marco de Marinis etc.), cît și practicienilor care încearcă să-și teoretizeze propria competență în domeniu (Craig, Appia, Stanislavski, Meyerhold, de exemplu), în acest ultim caz practicienii refuzînd să folosească termenul „teorie" pentru a-și desemna reflecțiile. Oricum, „Gîndirea – spune Nietzsche – cere o tehnică, voința de a domina subiectul. Ea se învață cum se învață dansul, pentru că e un fel de dans, un dans cu conceptele și cuvintele."[6]

Multitudinea procedeelor teoretice întreține o oarecare confuzie a noțiunii, dar în cazul teatrului această confuzie poate fi considerată parte integrantă a însăși teoriei. Pentru a diminua cît de cît ambiguitatea termenului vom folosi noțiunea de „teorie" în sens de teorie analitică, acea teorie care vizează opera finalizată, desăvîrșită, reprezentată, și nu producerea ei.

Termenul de teorie analitică aparține Josettei Féral[7] și desemnează procesul de observație asupra reprezentării teatrale. Își propune să amelioreze înțelegerea unui spectacol și să creeze noțiuni, concepte, structuri și repere capabile să evidențieze sensul reprezentării teatrale și natura schimbărilor care se produc pe scenă: de la text la actor, de la actor la spectator, de la actori și spațiul scenic, de la corp la voce etc. Féral vorbește și despre teorii ale producției care pun în evidență un alt aspect, și anume: înțelegerea fenomenului teatral ca proces și nu ca produs. Ele încearcă să ofere instrumente și metode prin care practicienii să-și poată dezvolta propria artă, propria pricepere artistică.

S-a căzut de acord asupra faptului că dacă teoria nu este nici limbaj, nici lucru, nici tot[8], atunci trebuie admis faptul că ea nu există decît ca un exercițiu de gîndire. În acest sens, Jonathan Culler observă:

„Theory in this general sense is extremely hard to define: it is not a theory of anything in particular nor of things in general; it is less a particular content, it seems, than something one can do or not do, something one can study, teach or ignore, be interested in or hate."*

Culler adaugă:

„I have called theory the nickname for an unbounded corpus of works that succeed in challenging and reorienting thinking in domains other than those to which theory ostensibly belong because their analyses of language, mind, history, or culture offer novel and persuasive accounts of signification make strange the familiar and perhaps persuade readers to conceive of their own thinking and the institutions to which it relates in new ways."**

În consecință, din acest punct de vedere o teorie are efecte imediate, practice: modifică modul de gîndire și de acțiune asupra unui obiect de studiu. În același sens cu J. Culler, M. Bal afirmă că teoria funcționează pe modelul metaforei: „un concept nomad" (expresia îi aparține Isabellei Stengers), care baleiază între mai multe discipline. Ca și metafora, teoria are cîteva funcții specifice: joacă un rol cognitiv important, transgresează sensuri pentru a crea altele noi, pune în valoare elemente neluate în discuție pînă atunci, instaurează perspective neașteptate, fiind în fapt un liant între vechi și nou.

Teoria poate apărea astfel ca o practică, ca o formă de interpretare. Deloc marcată de obiectivitate poate fi în schimb o piatră de încercare a unei subiectivități ancorate în realitate. Pentru Elizabeth Bronfen, „The eye of theory had the effect of

* „Teoria, în sens larg, este extrem de greu de definit: nu este vorba de teoria a ceva în particular, nici de lucruri în general, cu atît mai puțin poate fi definită ca un conținut particular, ci mai degrabă drept o acțiune pe care o putem face sau nu, un obiect pe care-l putem studia, învăța sau ignora, pe care-l putem iubi sau urî." [9]

** „Numesc teorie corpusul nelimitat de opere care reușește să schimbe și să reorienteze modul de gîndire și în alte domenii decît cel căruia îi este destinat, pentru că analiza făcută limbajului, mentalităților, istoriei sau culturii oferă perspective noi și convingătoare, determinîndu-i pe cititori să-i conștientizeze propriul mod de gîndire și să parcurgă un traseu care să-l incite să gîndească altfel decît o făcea în momentul de dinainte de a lua contact cu respectiva teorie."[10]

sharp focusing. The blurry edges and overlappings of my reading impressions suddenly gained defined contours, even as each new look set up more ambivalences that required an ever ongoing process of refocusing."*

Pe aceeași poziție se situează și Siep Stuurman: „To study a subject without any theoretical notions would be like climbing a mountain face by random bodily movements: you may get somewhere but is more likely that you will get stuck, or worse."**

Aruncînd o privire asupra punctelor de vedere trecute în revistă, se poate constata că teoria nu mai este „atacată" de pe o poziție unică, aceea care să-i consfințească dreptul de a stabili fundamentele unei științe analitice, creînd metode și instrumente performante de investigare a operei prin care aceasta este „făcută să vorbească". Astăzi, teoria îndeplinește o funcție mult mai puțin rigidă, care permite „confruntarea" unor aspecte diferite ale operei, nu o dată aleatorii, cu discursuri diferite care fac posibilă exercitarea, prin excelență, a unei stări interogativ-reflexive a cercetătorului aflat față în față cu creația artistică. Putem spune că teoria a cedat locul teoriilor poliforme, pluridisciplinare și, în același timp, fragmentare, care permit crearea sensului în interiorul operei, care deschid drumuri și lasă voci noi să se facă auzite într-un spațiu comun teoriei și operei care a generat-o.

Spațiul de congruență între teorie și creație fiind în continuă ascensiune, se poate pune problema diferenței care există totuși între teoria și practica artistică? După cum se știe, tot ceea ce tocmai s-a spus în teorie se aplică în practică. În același timp,

——— * „Perspectiva teoretică are rolul de a ascuți privirea. Contururile nedefinite ale impresiilor mele de lectură care se suprapun unele peste celelalte capătă un plus de claritate, chiar dacă fiecare nouă perspectivă creează noi ambiguități care, la rîndul lor, necesită un proces continuu de redefinire."[11]

** „A studia un subiect fără a avea nici o noțiune teoretică e ca și cînd ai escalada un munte, mișcîndu-ți trupul la întîmplare. Poți ajunge în vreun loc, dar e mai probabil să rămîi înțepenit sau poate chiar mai rău."[12]

practica, în domeniul teatral și în altele, este locul în care se confruntă cunoștințe, competențe din domenii diferite care sînt experimentate la nivelul operei ce se naște. Un regizor, de exemplu, care se confruntă cu un text pe care urmează să îl monteze, se supune unei serii întregi de interogații posibile care să-i permită să scoată la lumină o multitudine de sensuri. În acest sens, Antoine Vitez nota:

„La mise en scène est nécessairement critique de l'auteur."*

Și adaugă în mod firesc:

„Cela revient à considérer que tout ce qui a été écrit depuis l'origine nous appartient à tous et que nous devons – c'est une nécessité impérieuse – le porter encore et toujours sur scène. Et toujours recommencer. Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre. Cela est vrai, même dans le cas où un chef d'œuvre de la mise en scène et du jeu semble répondre pour longtemps à toutes les questions que l'on se posait."**

Mai mult decît atît, teatrul este un tărîm al negocierii.

„Le théâtre est [...] le lieu de la concertation et du travail de la société sur sa propre langue et ses propres gestes. La scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation."***

Dacă Vitez consideră punerea în scenă un fel de „traducere", putem oare afirma că toți regizorii ar face „operă teoretică"?

Răspunsul nu e nici ușor de dat, nici evident și ține de diverse practici teatrale, care vin însă în sprijinul eliminării opoziției dintre teorie și practică. O dată cu dizolvarea teoriilor

——— * „Punerea în scenă este în mod necesar o critică a autorului."[13]

** „Asta face ca să analizăm faptul că tot ceea ce a fost scris de la origini pînă în prezent ne aparține tuturor și că trebuie – e imperios necesar – să-l aducem întotdeauna pe scenă. Și totul reîncepe întotdeauna. Operele sînt enigme cărora trebuie să le răspundem perpetuu. Este adevărat chiar și în cazul unei capodopere regizorale și interpretative care pare să răspundă pentru o vreme îndelungată tuturor întrebărilor care se pot pune."[14]

*** „Teatrul este locul punerii de acord și al muncii societății asupra propriului său limbaj și propriilor sale gesturi. Scena este laboratorul limbajului și gesturilor națiunii."[15]

„tari" – analogie cu „ideologiile tari" despre care vorbește Gianni Vattimo[16] – și cu ieșirea la suprafață a unei practici bazate pe reflecții teoretice importante (vezi creațiile lui Peter Brook, Antoine Vitez, Ariane Mnouchkine etc.) limitele dintre teorie și practică devin din ce în ce mai permisive.

Să fie oare de dorit să se confunde reflecțiile teoretice ale practicienilor cu teoriile spectacologice? Răspunsul dat de ambele „tabere" este, cu siguranță, nu. Putem vorbi însă de clasica deja „unitate în diversitate".

Schimbînd puțin unghiul de abordare, putem argumenta cele afirmate anterior. Atît omul de teatru-practician, cît și teoreticianul, cu mijloacele-i proprii, încearcă să înțeleagă, să analizeze și să „traducă" lumea. La fel cum o fac pictorii prin tablourile lor, coregrafii prin dans, compozitorii prin muzică etc. Fiecare interpretează lumea în felul lui, cu instrumentele proprii. Ei înțeleg, analizează, interpretează, în funcție de viziunea specifică domeniului de preocupări. O „traduc" **altfel**. Afirmația este în consens cu cele spuse de Vitez mai sus și cu începutul cărții lui George Steiner, *After Babel*:

„*After Babel* postulates that translation is formally and pragmatically implicit in every act of communication, in the emission and reception of each and every mode of meaning, be it in the widest semiotic sense or in more specifically verbal exchanges. To understand is to decipher. To hear significance is to translate. Thus the essential structure and executive means and problems of the act of translation are fully present in acts of speech, of writing, of pictorial encoding inside any given language. Translation between different languages is a particular application of a configuration and model fundamental to human speech even where it is monoglot. "*

——— * *After Babel* postulează faptul că traducerea este implicită în orice act de comunicare, atît din punct de vedere formal, cît și pragmatic, în emiterea și receptarea fiecăruia și a tuturor felurilor de înțeles, „înțeles putînd fi interpretat în cel mai larg sens semiotic sau în sensul strict al schimbărilor lingvistice. A înțelege înseamnă a descifra, a decodifica. A auzi semnificația înseamnă a traduce. Astfel structura esențială și sensurile active, precum și problemele traducerii sînt permanent prezente în

Dacă acceptăm premisa că orice act de comunicare este, în fapt, un act de traducere, atunci, în mod natural, putem afirma că atît teoreticianul, cît și practicianul sînt doi traducători ai lumii înconjurătoare, fiecare apelînd la limbaje și instrumente specifice. Teoreticianul o face fie creînd sisteme conceptuale complexe, fie explorînd în cele mai mici amănunte o operă. Demersul său este unul interogativ-dubitativ, ce face apel la cunoștințele noastre, la modul nostru de gîndire și de înțelegere a lumii, de a ne reprezenta lumea și de a o traduce. Artistul alege, pentru toate astea, arta sa, iar teoreticianul alege conceptele. Țelul comun amîndurora este o mai bună înțelegere a operei, scoaterea la iveală a limitelor și a posibilităților de exprimare și de interpretare.

A pune problema în acești termeni înseamnă a recunoaște că disputa primordialității – ce a fost mai întîi, teoria sau practica? – este o falsă problemă, pentru că este vorba despre un demers identic în atingerea obiectivului final: a înțelege, a traduce, a comunica. Așadar, problema nu poate fi pusă în acest fel, generalizînd abuziv, ci doar analizînd fiecare caz concret în parte. Spre exemplu, reflecțiile teoretice ale lui Antoine Vitez și locul pe care îl ocupă în raport cu practica sa teatrală sînt dificil de comparat cu cele ale lui Peter Brook, de exemplu. Oricum, în ciuda faptului că în cazul teoriilor analitice, de exemplu, este evident că punctul lor de pornire este opera supusă analizei, nu se poate generaliza această constatare. Stau mărturie teoriile științifice cosmologice sau matematice[18].

Exceptînd aceste cazuri, care presupun, în mod clar, sensul demersului științific – dinspre operă spre teorie sau invers – teoria și practica sînt interdependente și nu constituie, în general, două ansambluri ce se exclud.

Înțelese ca metalimbaje[19], teoria și practica beneficiază doar de instrumente diferite. Teoria se bazează pe „a spune" și pe abstractizări conceptuale, iar practica teatrală pe „a face"[20]. Aceasta din urmă construiește imagini și o „poveste", interogînd

——— actele de vorbire, descriere, de codificare grafică în interiorul oricărei limbi date. Traducerea din și în diferite limbi este o aplicație particulară a unei configurații și a unui model fundamental al vorbirii umane chiar dacă el este monoglot."[17]

limba, structurînd un spațiu, creînd o ficțiune. Teoria, pe de altă parte, operează exclusiv asupra „discursului". Ea se construiește pe logică, pe cuvinte, pe coerența gîndirii. Fondată pe observație (acesta fiind și sensul cuvîntului de origine greacă „theoria"), ea analizează, codifică și decodifică semne, stabilește relații între cuvinte și lucruri, între concepte și imagini. Teoria ne reordonează, așadar, percepțiile și înțelegerea fenomenelor.

Dacă teoria ne ajută să ne organizăm ontologic, dacă ne ierarhizează semnele, după cum spune și Vitez[21], trebuie să recunoaștem că și practica teatrală face același lucru, dar cu alte mijloace, o operă de artă putînd modifica conștiința observatorului ce se apleacă asupra sa, în aceeași măsură ca și teoria.

Ceea ce apare evident este că, în ciuda unor aparente clivaje, dialogul dintre practicienii și teoreticienii teatrului există, chiar dacă încercarea de afirmare a autonomiei și legitimității propriului demers nu-i părăsește nici pe unii, nici pe ceilalți.

1.2. Teatrul – act de „traducere" a lumii sau teatrul traduttore, non traditore

Plecînd de la ipoteza potrivit căreia teoria ar putea însemna o formă de traducere a lumii, J. Féral consideră că teoria teatrului se comportă ca o „funcție reglatoare" a sistemelor supuse domeniului său de observație, fără să le impună reguli pe care aceasta ar trebui să le urmeze, dar încercînd să ordoneze cunoștințe, traducînd elemente discursive în elemente vizuale (diferența dintre un text și reprezentarea sa găsindu-se, în mod evident, în dimensiunea scenică de ansamblu pe care o autorizează regia). Teoria teatrului apare, așadar, ca o traducere a unei limbi într-o alta, a unui discurs în alt discurs[22].

Complementaritatea dintre teorie și practică este evidentă pentru Féral, în a cărei viziune teoria, „lectură" secundară, nu se substituie „lecturii" primare pe care orice spectator o practică în fața unui spectacol, ci doar o îmbogățește pe aceasta, „făcînd lumină" în anumite zone: interne (structură, semnificații, sisteme de semnificații) sau externe (raportări la social sau politic) ale discursului reprezentat scenic.

Veridicitatea acestei „lecturi" secundare – a discursului teoretic – se constituie din propria-i coerență internă și din eficacitatea citirii operei din revelarea non-aparențelor și din posibilitatea de a deschide noi breșe într-un ansamblu complex și aparent sudat – cel al reprezentării. Ceea ce face ca rolul regizorului să fie comparabil cu cel al traducătorului, lucru pe care l-a afirmat și Vitez în *Le théatre des idées*: „Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre [...]: L'objet demeure, perpétuellement, insoluble, la trace du texte demeure; nous devons perpétuellement la traduire."* În postfața cărții lui Vitez, Danièle Sallenave și George Banu duc mai departe gîndul autorului:

„C'est dans l'acte qui fait passer une langue dans une autre, maintenir une affirmation double et contradictoire. Traduire est nécessaire – traduire est impossible. En d'autres termes, si traduire est une tâche interminable, parce qu'il y a toujours de l'intraduisible (l'essentiel peut-être), on ne peut s'en dispenser. Il y a un devoir de traduction, qui se confond avec l'activité même de l'esprit. Traduire est un humanisme. Si parfois les langues, les textes, les corps, résistent, on ne peut y renoncer. On le doit toujours [...]. Et finalement, l'autre nom par quoi se désigne l'art de mise en scène est encore traduction: système par où communiquent le monde du texte et le monde de la scène."**

* „Operele sînt enigme eterne cărora trebuie să le găsim în permanență răspunsuri [...]. Scopul rămîne, tot timpul, neatins, rămîne permanent semnul textului pe care noi trebuie să-l traducem mereu."[23]

** „Actul care face posibilă trecerea unei limbi într-alta conține în sine o afirmație dublă și contradictorie. A traduce este necesar – a traduce este imposibil. Altfel spus, chiar dacă a traduce este o misiune interminabilă, pentru că întotdeauna există intraductibilul (poate că el este chiar esențialul), nu ne putem dispensa de acțiunea de a traduce. Există o datorie de a traduce care se confundă cu însăși activitatea spiritului. A traduce este „un umanism". Dacă uneori limbile, textele, corpurile rezistă acestei intenții, nu trebuie să renunțăm. Trebuia s-o facem tot timpul [...]. În cele din urmă, cealaltă denumire prin care este desemnată arta punerii în scenă este încă o dată o traducere: sistem prin care lumea textului comnică cu lumea scenei."[24]

George Steiner[25] definește patru etape cărora li se supune un traducător care purcede a face o traducere:

1) un elan de încredere, o profesiune de credință

2) o muncă de incursiune în operă și de extragere din ea (incursiv și extractiv)

3) o muncă de încorporare, de importare în timpul căreia operează o restituire a ceea ce a descoperit în faza 2, scopul final fiind stabilirea unui real echilibru între textul-sursă și textul-țintă

4) o „răsucire de piston", o paritate restabilită.

Plecînd de la aceste constatări ale lui Steiner, Féral afirmă că traducerea presupune o pătrundere în universul celuilalt, o impregnare cu ceea ce îl populează, un proces de empatie în raport cu obiectul-sursă. Toate acestea implică o muncă de analiză de ascultare, de observare, de interpretare, de transfigurare. Pentru a le putea face, trebuie să apelezi la toate cunoștințele. Un rol important îi revine însă și intuiției traducătorului; în consecință nu putem vorbi de o metodă riguroasă. În acest sens, Ludwig Wittgenstein compară gestul traducerii cu un model matematic unde putem găsi soluții, dar nu o metodologie riguroasă: „Translating from one language into another is a mathematical task, and the translation of a lyrical poem, for example, into a foreign language is quite analogous to a mathematical problem. For one may well frame the problem „how is the joke (e.g.) to be translated (i.e. replaced) by a joke in the other language" and this problem can be solved; but there was no systematic method of solving it."*

Atunci cînd „traducătorul" este „metteur en scène" intră în joc toată subiectivitatea și tot talentul acestuia, care – în absența unei metode riguroase – trebuie să găsească soluții de a traduce textul dramatic în spectacol. Lui îi revine sarcina de

* „Traducerea dintr-o limbă în alta este o obligație matematică, a traduce un poem liric într-o limbă străină, de exemplu, este asemănător cu o problemă matematică. Am putea foarte bine să punem problema în următorii termeni: „cum poate fi tradusă (adică înlocuită) această glumă printr-o altă glumă, de exemplu, întro-o altă limbă?" și problema se poate rezolva, dar nu există o metodă sistematică de a o face."[27]

a alege direcțiile, de a sugera tonul, ritmul, de a scoate în evidență detaliile care să construiască sensul.

Teoria procedează într-un mod identic. În fața problemelor care i se pun, există soluții, unele chiar numeroase, dar metodologiile sînt departe de a avea rigoarea științifică dorită. Ele răspund mai degrabă intuiției cercetătorului, gradului său de inventivitate, decît conceptelor sau sistemelor în mod clar definite. Subiectivitatea cercetătorului rămîne în operă. În consecință teoreticianul – ca și traducătorul – trebuie să pună în actul elaborării teoriei, respectiv al traducerii, o distanță critică. Teoria și traducerea reprezintă un spațiu al dificultății și al tensiunilor. Prin natura lor, ele creează **diferența**. Ca și acestea, regia este transfigurare, transpunere creatoare în actul reprezentării. Ca și traducerea, regia evidențiază relațiile rămase ascunse privirii sau auzului spectatorului, făcîndu-i-le familiare. Ea explorează rezistența operei, descoperind-o. Procedeul nu se dovedește niciodată exhaustiv. Ca orice proces de traducere, punerea în scenă pendulează între limitele subiectivității, ale privilegierii unor axe, aspecte și infinitatea măștilor operei ce se cer devoalate. De unde diversitatea „traducerilor", a punerilor în scenă, a receptărilor și a teoriilor.

Concluzia unui astfel de parcurs i se impune lui Féral prin nevoia de a considera teoria ca un efort de traducere a unei opere sau a unui demers. Nu trebuie scăpat din vedere că un cercetător nu are voie să uite că orice act teoretic se constituie ca un subiect de enunțare și trebuie ca el însuși să se înscrie în socialul sau politicul discursului pe care îl vehiculează.

În felul său, teoria teatrală – ca și teoria literară sau științifică – caută să reinterpreteze lumea, să o traducă cu ajutorul parametrilor care-i sînt proprii. Lucru pe care îl face și artistul în practica artistică, dar cu alte mijloace. Atît unii, cît și ceilalți țin un discurs diferit, dar cu aceeași finalitate, de a face posibilă o înțelegere cît mai bună a lumii. Astfel teoria apare ca o practică, de altă natură decît practica artistică, dar tot o practică. Putem vorbi despre o practică discursivă, despre un teritoriu comun care face posibil dialogul dintre practica și teoria

teatrală. Ce argument poate fi mai relevant, în acest sens, decît un Peter Brook sau Antoine Vitez?

1.3. „Măria-sa", publicul!

„Din perspectiva comunicării, în teatru se impune autorul multiplu care nu se reduce la scriitorul textului, verigă inițială într-un adevărat lanț al emiterii și receptării: «De fapt, publicul are în fața sa un *emitent multiplu* format din autor – în calitatea sa de autor deopotrivă al cuvintelor rostite în discursul scenic și al schematicelor instrucțiuni din didascalii, și prin aceasta inductor, prin implicații textuale, a unei părți din realizarea nonverbală –, din regizor, actor, personal tehnic, ca interpreți ai piesei și realizatori ai punerii în scenă.»"[28] (subl. n.)

Așadar, factorul care validează un spectacol este publicul, spectatorul, sau instanța decisivă care a parcurs sau nu etapa impactului lecturii dramatice care stimulează imaginarul cititorului, potențat de teatralitatea intrinsecă a paginilor teatrale sau intră într-o relație directă, nemediată de lectura dramatică cu produsul finit al relației multidimensionale text-regizor-actor, de aceea „...o piesă trebuie să aibă multă prezență și trăire, corporalitate efectivă, deci nu prezență de corpuri."[29]

Teatrul s-a impus de la nașterea sa ca o artă multidisciplinară, conservînd riturile dionisiace – cîntec, dans, muzică, poezie, jocul actorilor. Cînd sala s-a despărțit de scenă, spectatorul accede către statutul de creator, după autor, regizor și actor el devenind noul „rege" al teatrului. Meyerhold vorbește chiar de cel de-al patrulea creator – spectatorul – care „trebuie să completeze într-un mod creator desenul aluziilor date pe scenă".[30]

Mai mult decît atît, „un spectator avizat reprezintă o puternică incitare la reorganizarea nuanțelor unui spectacol, este un corector și un regulator puternic".[31] Pentru Hébert și Perelli-Contos, „Publicul face parte din procesul de creație ca un colaborator de care avem nevoie".[32] În schimb, Artaud nu-l

definește ca pe un creator, dar „Spectatorul vine la teatru nu doar ca să vadă, ci și ca să participe".[33] Eugenio Barba merge chiar mai departe: „Materia principală a teatrului nu este actorul, spațiul, textul, ci atenția, privitul, ascultatul, gîndul spectatorului. Teatrul este arta spectatorului".[34] Așadar, confirmarea, validarea creatorului și a procesului de creație se face prin înșiși spectatorii, prin felul în care acționează mecanismele imaginarului, publicul avînd propria reprezentație mentală a actului creator, devenind astfel co-autor al actului scenic (sau anti-autor!). Pentru ca „parteneriatul" cu spectatorul să funcționeze corect, relația public-scenă presupune reciprocitate, interdependență, interacțiune, schimb, comunicare, căci teatrul însuși este un act de comunicare, eficiența acesteia depinzînd de mai mulți factori: starea psihică de moment a celor implicați, actori și public, contextul spațio-temporal, bagajul cultural și educativ al participanților etc.

Influența noilor tehnologii, a culturii mediatice vizuale și-a spus cuvîntul nu doar la nivelul emiterii și receptării produsului teatral, ci și la nivelul teoriilor despre acesta. Astfel Wilbur Schramm, apelînd la cîștigurile metodologice și conceptuale ale teoriei comunicării și ale teoriilor despre efectele comunicării de masă, definește spectatorul ca pe „un partener cu drepturi egale în procesul de comunicare".[35] Spectatorul intră într-o reacție de răspuns la stimuli, o reacție „în buclă" (sau „în spirală"), fiind la rîndul lui și emițător, și receptor. În acest proces circular, de interacțiune continuă, efectele devin cauze care generează noi efecte.

Spectatorul participă integral la acest timp de interacțiune, cu voia sa sau fără voia sa: prin cuvînt sau tăcere, prin gest, atitudine, acțiune sau non-acțiune, pe scurt, prin comportamentul adoptat pe parcursul reprezentației teatrale. Am putea vorbi chiar și despre o comunicare pre- și post-spectacol. Chiar dacă spectatorul nu spune sau nu face nimic, el adoptă un comportament care le comunică celorlalți refuzul de a comunica. În consecință, așa cum nu putem să nu avem un comportament, nu se poate să nu comunicăm. Se poate vorbi, așadar, despre comunicare ca despre un proces general în care

fiecare dintre noi face parte „în calitate de membru al unei anumite culturi [...] așa cum un muzician face parte dintr-o orchestră. Dar în această vastă orchestră culturală, nu există nici dirijor, nici partitură. Fiecare joacă acordîndu-se cu celălalt."[36]

Din această perspectivă a teoriei comunicării, a modelului „orchestrei", în care orice comportament este considerat un mesaj, teatrul reintegrează, teoretic, domeniul comunicării. În fapt, scena și sala au comunicat în diferite feluri, fără să aibă nevoie de vreo teorie pentru a o face. Este suficient să ne amintim că încă de la apariția sa, teatrul, ca una dintre artele care necesită percepție vizuală, a fost definit ca arta „privitului activ". Această definiție, valabilă pentru teatru – din antichitate pînă în prezent – subliniază importanța privitului – condiție *sine qua non* a teatrului – evidențiind, în același timp, prin componenta activă a procesului, rolul preponderent al spectatorului în actul teatral. Independent de epocă, de modă, de curente, de mesaje, fără spectator nu există teatru. Această evidență – de unde și dificultatea de a o demonstra! – adeseori ocultată, face să iasă la lumină un adevăr oarecum dureros: teatrul este o acție singulară care nu durează decît exact atît cît este percepută.[37] Din interacțiunea permanentă și indispensabilă dintre cei doi poli – scenă, sală – teatrul se compune ca fenomen de comunicare, ludic și expresiv.

Așa cum orice operă teatrală capătă forme și semnificații datorită unor particularități ale scriiturii scenice, ea declanșează – prin același mecanism – o activitate de „lectură" la nivelul spectatorului. Dacă privim diacronic teatrul secolului al XX-lea vom constata că relația teatrală, scenă-sală, a parcurs mai multe principii, în funcție de, cum spuneam, identitatea scriiturii scenice. Astfel putem vorbi despre o relație teatrală bazată pe identificare – la Stanislavski, pe distanțare (detașare) – la Meyerhold și Brecht și pe participare – la Artaud. Teatrul prezentului presupune „intrarea în scenă" a principiului interacțiunii[38], înțeleasă ca o acțiune reciprocă între elementele scenice – actori, text dramatic, regizor, sunet, lumină, obiecte, decor etc. – pe de-o parte, și între acestea și spectatori, pe de altă parte. Aceste elemente acționează, într-o primă fază, ca

stimuli ai imaginației artistului, creatorului, ca apoi, prin asociații, analogii, selecții să se organizeze în rețele imprevizibile, încărcate de semnificație și de potențial conținut. Se desenează astfel harta unei opere multidimensionale, a cărei originalitate derivă din faptul că semnificația sa poate varia în funcție de raporturile dinamice și creative dintre spectatori și reprezentația scenică. Așadar, spectatorul – privire activă și creativă – reface în maniera sa procesul de creație, decodînd cu propriile mijloace și posibilități ceea ce a codat regizorul, proces care – cel puțin teoretic – ar trebui să fie încărcat de plăcere estetică.

Actul teatral se prezintă, deci, ca un sistem deschis, dinamic, variabil, un continuum de stabilitate instabilă, împletire permanentă de finit și infinit: finitul textului dramatic ca operă încheiată (nu din punct de vedere semantic), trecînd prin infinitul reprezentației scenice – nesfîrșit dublu: pe de-o parte datorat emiterii produsului scenic și pe de alta receptării lui și încheind bucla cu finitul tragic al fiecărei căderi de cortină. Natura relațiilor care guvernează sistemul nu este una liniară, dinspre scenă spre sală, ci una circulară, care reunește sala și scena, într-o continuă interacțiune, construind „în comun" universuri de semnificație. Important este nu „de ce" o fac, ci modul în care se întîmplă, felul în care intră în relație. Această interdependență „relie les individus les uns aux autres, [...] l'artiste ou l'homme de spectacle à son public, l'enseignant à ses étudiants, ou encore en dirigeant au peuple."* În cazul teatrului, relația care se stabilește este preponderent vizuală, fără a o neglija pe cea auditivă, spectatorul fiind nevoit să-și modifice oarecum obișnuințele perceptive și să vadă puțin „altfel", pentru a putea sesiza înlănțuirea ideilor scenice și pentru a înțelege „logica" reprezentației și a se bucura de deplina satisfacție estetică. Altfel, va fi gata să acuze teatrul ca fiind ilogic, opac, ba poate chiar lipsit de conținut! În consecință, spectatorul trebuie să exerseze în prealabil „arta de a privi". Prin acest exercițiu, adoptăm un „punct de vedere", propriu epocii pe care

* „... leagă indivizii unii de alții, [...] artistul sau omul de spectacol de publicul său, profesorul de studenții săi, ba chiar un conducător de poporul pe care-l conduce."[39]

o trăim. De obicei însă se petrece un fenomen: umanitatea, în general, „privește" momentul prezent dintr-un „punct de vedere" care aparține trecutului. Este suficient să ne gîndim la momentul în care a trebuit să „vedem" că pămîntul este rotund și se învîrtește în jurul soarelui.

Perelli-Contos[40] constată că în domeniul teatral, operația de a „privi" pare să funcționeze invers: trecutul este examinat cu un „punct de vedere" actual. În felul acesta, teatrul ajută societatea să-și „regleze conturile" cu propriul trecut, pentru a putea oricînd, indiferent de epocă, să intre liber, fără frică, în „modernitate"[41]. De altfel, „De cele mai multe ori, ceea ce căutăm în trecut este originea noului. Vrem să știm cum s-au născut ideile și formele de viață noi care strălucesc în toată plenitudinea lor în vremurile de mai tîrziu; cercetăm fiecare epocă în primul rînd de dragul făgăduințelor pe care le conține pentru epoca următoare. [...] dar, tot căutînd viața nouă care încolțea, lumea a uitat cu prea multă ușurință că în istorie, ca și în natură, moartea și nașterea merg veșnic alături. Vechile forme de cultură mor în același timp și pe același pămînt în care noul își găsește hrană ca să înflorească."[42] Teatrul răspunde astfel nevoii vitale a societății de a se adapta perioadelor de mari mutații ideologice, politice sau să supraviețuiască progresului tehnologic. În acest sens, am putea aminti, în trecere, apariția teatrului occidental în momentul în care istoria se renegocia, grație unei tehnici de comunicare absolut noi: scrierea alfabetică. Un alt „mare" moment al istoriei teatrului – Renașterea – este marcat de tehnica imprimeriei. Să fie vorba despre o simplă coincidență sau trebuie să admitem că „l'utilisation d'une technologie intelectuelle place un accent particulier sur certaines valeurs [...] autour desquelles se cristallisent des formes culturelles particulières"*, cum este teatrul, se întreabă Perelli-Contos[44].

Perioadele marcate de invenții științifice și tehnice, de noi cunoștințe, suscită forme noi de gîndire, elaborează noi viziuni

——— *„... utilizarea unei tehnologii intelectuale pune un accent special pe anumite valori [...] în jurul cărora se cristalizează forme culturale particulare."[43]

asupra lumii. Tehnologia transformă natura relațiilor interumane, modificînd modul de a „privi" lumea și raporturile omului cu mediul. Așadar, am putea formula ipoteza că teatrul ca „privire activă" favorizează, mai mult decît alte practici artistice, înțelegerea diferitelor imagini ale lumii care se succed de-a lungul istoriei. Pe aceeași schemă logică, se pune întrebarea firească dacă vom reuși să deslușim corect scriitura scenică actuală, ținînd seama de impactul noii tehnologii informatice asupra schemelor noastre mentale și culturale, tehnologie care joacă același rol pe care l-a jucat scriitura alfabetică în antichitate și tiparul în Renaștere, efectele fiind evident diferite în funcție de contextul evolutiv socio-istoric.

Ceea ce este cert este că așa cum a supraviețuit alfabetului, tiparului, teatrul, spectacolul, va supraviețui într-un univers telecomunicațional, într-o lume a sateliților artificiali, a rețelelor intercontinentale și a terminalelor planetare, îndeplinindu-și o funcție fără de care spectatorul nu s-ar mai supune condiției sale umane: catharsis-ul.

Arta de a fi spectator se reduce, într-o ultimă instanță, conchide Perelli-Contos[45], la abilitatea acestuia de a-și folosi „ochiul" nu doar ca pe un organ pasiv de recepție, ci ca pe un senzor sensibil la schimbările iminente ale punctelor de vedere, într-o lume în continuă schimbare, în care teatrul este unul dintre mediile cele mai permeabile și întotdeauna în avangardă.

1.4.Teatralitate și comportament ludic

Nimeni nu contestă că un spectacol teatral este o operă multidisciplinară. Teatrul reprezintă locul de întîlnire a unor semne provenite din sisteme diferite: teatrul este spațiu, linii și culoare, deci artă plastică, este cuvînt, deci literatură, este gest și mișcare, deci kinezică, coregrafie, este sunet, deci muzică. Altfel spus, teatrul este arta totală. În teatru, semnele teatrale nu se suprapun, ci mixează într-un sincretism relativ perfect.

Că „teatralitatea se impune [...] nu ca o trăsătură limitativă a teatrului, în ruptură cu tot ceea ce îl înconjoară", că „Înrudită

necesar cu caracteristici ale genului spectacular, ea se manifestă deopotrivă în text și în spectacol, în autor și receptor; devenit el însuși interpret în funcție de coduri preexistente ca să decidă în ultimă instanță asupra calității teatrale a ceea ce i se înfățișează", că „teatrul se definește necesar prin toți participanții săi" nu mai este un secret pentru nimeni[46]. Că teatralitatea oferă deschidere spre reprezentare și că atributul „teatrului mare" este dublul efect distinct, de lectură și de spectacol, de asemenea nu mai trebuie demonstrat.

Problema teatralității s-a pus o dată cu dezbaterile declanșate de „revoluția scenică" a secolului al XX-lea, dar ea este anticipată de-a lung de vreme. Toate discuțiile despre teatru, de la Aristotel la „azi", dezbat – în fapt – aspecte ale teatralității: ce este teatrul, prin ce se particularizează el în sistemul artelor, ce raporturi se stabilesc între teatru și marile categorii estetice: tragic, comic, urît, frumos, grotesc, relația text-actori, text-actori-regizori, text-actor-regizor-public, sincretismul artelor în teatru etc. etc. În „lungul drum" al teatrului către sine, răspunsurile diferite la aceste întrebări au cristalizat direcții estetice, curente, școli, universul teatrului dovedindu-se spațiul unor multiple întîlniri și despărțiri, cu o dinamică care nu și-a istovit și nu-și poate istovi niciodată energiile, el putînd fi mereu *altfel*, dar întotdeauna *același*. Dialectica spectacolului, în plan teoretic, a transformat nu o dată noutatea în dogmă, a împins nu o dată emergența unor experimente în istorie, dar niciodată teatrul nu s-a negat pe sine, dovedindu-și vitalitatea neostoită, iar crizele s-au dovedit întotdeauna nu semn de prohod, ci de continuă naștere. Apariția regizorului ca prezență tutelară a reprezentației scenice, parte a acestui fenomen, a dus la dezvoltarea unui limbaj scenic, cu multiple fațete. Ierarhia elementelor constitutive ale spectacolului a suferit unele modificări: strategia discursiv-scenică a privilegiat obiectul, mișcarea, gestul, ca semne discursive primordiale, în detrimentul semnelor lingvistice. S-au modificat regulile asamblării unităților, mesajul artistic s-a încărcat cu o semantică nouă, iar acest tip de punere în scenă a modificat implicit receptarea. Limbajele vizuale și sonore se completează în nevoia de a reda, de a reconstrui o lume cunoscută imaginarului nostru modern.

La baza oricărei reprezentații teatrale se găsește noțiunea de comportament ludic. Pentru Huizinga[47] și Caillois[48], jocul este un element al vieții culturale. Pentru istoricul și eseistul Huizinga, jocul răspunde, prin puterea sa de semnificare, nevoii de ecloziune a biologicului în cultură. Pentru sociologul Caillois, jocul își aduce o contribuție însemnată la dezvoltarea individului și cum jocul și cultura se exprimă unul prin celălalt, ne propune o clasificare a jocurilor, plecînd de la nevoile și atitudinile psihice care le subîntind.

Pentru Huizinga și Caillois, teatrul este saturat de instinct ludic, prin natura sa, și, ca orice joc, are nevoie să fie structurat și să beneficieze de niște reguli. Caillois identifică, pentru reprezentația teatrală, ca fiind esențială conjuncția mimetism – ludus, nevoia de a fi altcineva – tendința de a organiza și structura. Grație complicității fecunde dintre cele două noțiuni se naște reprezentația teatrală.

Ipoteza se dovedește utilă atîta timp cît științele umaniste demonstrează că dintotdeauna omul și-a jucat condiția umană. Viața însăși este un joc în care nu se cunoaște decît fatalul final. Mîncăm, ne reproducem, ne urmăm instinctul de conservare. Dar pentru a fi umani, biologia trebuie depășită. Avem nevoie de a transpune într-un univers fictiv o realitate pe care vrem să o abandonăm pentru a deveni mai ușor de acceptat și de depășit. Avem nevoie de a deveni altcineva într-un univers diferit de cotidian. Teatrul este locul ideal pentru astfel de mutații. Descrierea pe care o fac unii regizori pregătirii spectacolelor pe care le montează au toate caracteristicile unui joc ce se desfășoară după reguli creatoare, exact ca în definițiile lui Huizinga sau Caillois. Acest joc se organizează în conformitate cu „gîndirea sălbatică" descrisă de Claude Lévi-Strauss[49], iar regizorul se comportă ca un veritabil „bricoleur"[50], care selectează și organizează materialul artistic, după o logică ludică și îl prezintă apoi spectatorului venit la teatru spre a-și satisface, la rîndu-i, instinctul ludic, căci jocul „este liber, este libertatea [...]. Jocul nu este viața «obișnuită» sau «propriu-zisă», ci o ieșire din ea, într-o sferă temporară de activitate cu tendință proprie."[51] Jocul „înfrumusețează viața și o completează, și ca atare este indispensabil. Este indis-

pensabil pentru individ, ca funcție biologică, și este indispensabil pentru obște, datorită tîlcului pe care îl conține, semnificației lui, valorii lui ca mijloc de exprimare, legăturilor spirituale și sociale pe care le creează, pe scurt: ca funcție de cultură. Jocul satisface idealuri de exprimare și idealuri sociale."[52] Dincolo de caracterul său social, jocul mai are și o altă caracteristică, în viziunea lui Huizinga, care se potrivește mănușă teatrului: „Jocul se izolează de viața obișnuită în spațiu și în timp." [...] Așadar, are caracter „închis, limitat. Jocul se desfășoară înlăuntrul unor anumite limite de timp și de spațiu. Desfășurarea și tîlcul lui se află în el însuși."[53] (subl.n.)

Pentru un actor, ca și pentru un regizor, a juca un personaj, a crea un text scenic este o acțiune liberă care rezidă în plăcerea de a se face crezut și de a-i face pe ceilalți să creadă în ceva. Este o acțiune temporară, încărcată de semnificații, împlinită în măsura în care ea furnizează satisfacții celui care o produce. Atît Huizinga, cît și Caillois insistă asupra aspectului neproductiv din punct de vedere material al jocului, Caillois nuanțînd chiar în ceea ce privește teatrul, pe care îl consideră un joc „pur", o activitate liberă, voluntară, care procură atît celui care îl produce, cît și celui care îl receptează intensitatea de a trăi proprie oricărui joc, în general. Am putea deduce de aici că arta este importantă pentru că viața însăși nu ne oferă această intensitate a trăirii pe care o poate da jocul. Răspunsul l-am putea găsi în spusele lui Henri Bergson despre obiectul artei: „Si la realité venait frapper directement nos sens et notre conscience; si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature."* Și totuși, jocul face parte din viață!

——— * „Dacă realitatea ne-ar activa în mod direct simțurile și conștiința, dacă am putea intra în comunicare imediată cu lucrurile și cu noi înșine, cred că arta ar fi inutilă cu adevărat, sau mai curînd că am fi cu toții artiști, deoarece inima noastră ar vibra atunci continuu la unison cu natura."[54]

Așa cum spuneam, ca orice joc, teatrul își circumscrie limitele în timp și în spațiu. El se desfășoară în spațiul material al scenei – loc privilegiat al imaginarului, teren de joc supus unor reguli și convenții culturale. Am putea spune că ludicul în teatru se definește prin faptul că răspunde unei exigențe a ordinii absolute. Altfel spus, jocul teatral, în contrapartidă cu ordinea lumii în care se desfășoară, dă iluzia că reorganizează această lume pe timpul unui joc, al unei reprezentații. În fapt, vorbim despre aceeași nevoie de ordine, armonie și perfecțiune care formează obiectul esteticii.

Așadar, jocul teatral are nevoie să fie structurat, să aibă fundamente solide. El depinde de niște reguli care trasează granițele între ceea ce este permis și ceea ce este interzis în interiorul sferei ludice, reguli cunoscute și reciproc acceptate de emițător și de receptor. Regulile jocului sînt inviolabile și dominate de „regula de aur": acceptarea iluziei. Încălcarea regulilor poate deveni o nouă regulă, bazată pe principiul contradicției și negării și poate naște noi forme de artă teatrală. Cu condiția ca interiorul convenției să se bucure de coerență.[55]

La douăzeci de ani după Huizinga, Caillois reia tema din „Homo ludens", punînd bazele unei adevărate sociologii ludice. Caillois acceptă – pentru a putea intra în joc – definiția propusă de Huizinga, dar consideră că mai degrabă dispozițiile psihice și nevoile umane traduse prin joc, decît jocul însuși, constituie factori civilizatori: „Les jeux de compétition aboutissent aux sports, les jeux d'imitation et d'ilussion préfigurent les actes du spectacle: Les jeux de hasard et de combinaison ont été à l'origine de maints développements des mathématiques, du calcul des probabilités à la topologie."*

Caillois consideră că prin înlocuirea unei situații neconvenționale (reală) cu una convențională (ludică), jocul permite amplasarea individului în situații vitale și învățarea unor tipuri de comportamente. Să ne gîndim numai la jocul copiilor care

——— * „Jocurile de tip competiție tind către statutul jocurilor sportive, jocurile de imitare și de iluzionare prefigurează actul spectacolului. Jocurile întîmplării și ale combinării au stat la baza dezvoltării matematicii de la calculul probabilităților la topologie."[56]

se plasează, în diverse jocuri, la vîrsta adultă. În acest sens, Caillois este în deplin acord cu Iuri Lotman: „Le jeu est un modèle de la realité d'un type particulier. Il reproduit tel ou tel aspect de la réalité – en le traduisant dans le langage de ses règles."* Lotman atribuie astfel jocului caracteristica de a fi simultan practic și convențional. În această situație „biplanară" vede Lotman chiar natura profundă a jocului: „En anticipant quelque peu, remarquons que dans une mesure encore plus grande, cette mission, tout à fait essentielle pour l'homme, est remplie par l'art."** Evident că jocul nu se confundă cu arta și nici invers. Jocul reprezintă un „savoir-faire" într-o situație convențională, în timp ce arta înseamnă o lume ce se regăsește într-o situație ce funcționează după niște convenții: „Le jeu est «comme une activité», et l'art est «comme la vie». Il en ressort quel'observation des règles dans le jeu est un but. Le but de l'art est la vérité, exprimée dans un langage de règles conventionnelles."*** Fundamental este și pentru joc, și pentru artă că asigură „producția de noutate", fără de care lumea ar rămîne pe loc: „C'est pourquoi le jeu ne peut être un moyen de conservation de l'information et un moyen d'élaboration de nouvelles connaissances (il n'est que la voie vers l'acquisition d'habitudes déjà présentes). C'est cependant cela qui constitue l'essence de l'art."****

Ludicul teatral se supune tuturor acestor observații, validarea sa axiologică venind dinspre factorii estetici: silința de a crea o formă ordonată, echilibru, încordare, oscilație, alternanță, contrast, variație, rezolvare etc. Teatrul leagă și dezleagă. Captivează. Farmecă, adică vrăjește. Conține cele două însușiri, poate cele fără de care nu există sens, pe care omul le poate percepe în lucruri și pe care le poate el însuși exprima: ritmul și armonia. Frumusețea jocului teatral este aproape magică: sentimentul „jucătorilor" – cei de pe scenă și cei din sală – de a se afla împreună într-o situație de excepție, de a împărtăși un „mic secret" – însuși jocul –, de a se deosebi în comun de ceilalți oameni și de a se sustrage în felul acesta normelor obișnuite, face ca spectacolul de teatru să fie încărcat de un fel de vrajă, vrajă care se extinde dincolo de durata fiecărui „joc" în parte, prin proiecția sa în imaginarul spectatorului și prin ceea ce George Banu numea „teatrul memoriei"[61], prelungind comunicarea din timpul reprezentației teatrale dincolo de tragicul ei efemer.

* „Jocul este un tip particular de model al realității. El reproduce un aspect sau altul al realității, traducîndu-l în limbajul propriilor reguli."[57]

** „Anticipînd puțin, constatăm că într-o măsură din ce în ce mai mare, această menire, esențială pentru om, este înlocuită de artă."[58]

*** „Jocul este «ca o activitate», iar arta este «ca viața». De aici decurge faptul că observarea regulilor jocului este un scop. Scopul artei este adevărul, exprimat într-un limbaj bazat pe reguli convenționale."[59]

**** „Acesta este motivul pentru care jocul nu este un mijloc de conservare a unor noi cunoștințe (nu este decît drumul spre dobîndirea unor comportamente deja prezente). Și totuși aceasta este esența artei."[60]

1.5. ... Și, în sfîrșit, teatralitatea sau balaurul lui Anatole France

Nimic nu este mai actual decît să fii controversat. Sau ambiguu... Cu sentimentul „nisipului mișcător" se poate porni la drum și în încercarea de a delimita cîmpul de acțiune a unui concept cînd controversat, cînd ambiguu precum cel de „teatralitate".

„Kilometrul 0" ar putea fi definiția deloc anonimei în ale teatrului Anne Ubersfeld: „Cuvînt cu sens atît de confuz, încît sfîrșește prin a fi o haină prea lungă și nu mai înseamnă decît... teatru. Teatralitatea unui text este faptul că el poate fi jucat pe scenă. Teatralitatea unui spectacol este faptul că el poate fi considerat drept teatru. Mergînd mai departe, Barthes spune: «Ce este teatralitatea? Este teatrul mai puțin textul, este o multitudine de semne și de senzații care se creează pe scenă începînd de la argumentul scris».

Iată, se va spune, o definiție care nu strălucește prin claritate: ceea ce ea definește este reziduul unei operații abstracte care ar consta să extragi din ansamblul reprezentației ceea ce

este «textul»; operație imposibilă: ar trebui să eliminăm dintr-o dată vocea actorului și toată paralingvistica, fără a ține seama de raportul gest-cuvînt. Într-un mod limitat, putem vorbi de teatralitate apropo de prezența într-o reprezentație a unor semne care exprimă clar prezența teatrului. Prin extensie, și într-un mod foarte discutabil, putem numi teatralitate faptul că un anume schimb trăit are densitatea unui schimb scenic, sau că putem repera în schimburi vorbite prezența de jocuri de roluri: astfel psihanaliștii pot vorbi de «teatralitate» apropo de viața psihică"[62].

Cum ar putea fi interpretată potențiala definiție a lui Roland Barthes? Ce vrea să spună „începînd de la argumentul scris"? Cum că punctul de plecare îl reprezintă textul dramatic sau că acesta rămîne în afara teatralității? Să fie oare posibilă și o astfel de interpretare?

Trecînd peste efectul definiției circulare date de Anne Ubersfeld, putem descoperi „semnele unei noi teatralități": „Teatralitatea – tot ceea ce depășește dialogul care se aude pe scenă – este pasarela adecvată care face trecerea de la universul artei la lumea empirică și, în același timp, instrumentul de disjuncție între aceste două lumi, astăzi atît de ieșite din comun. Putem spune despre teatralitate că ea nu mai este redusă la planul al doilea: ea pare chiar mai valorizată decît ceea ce este înscris în textul dramatic. Punerile în scenă contemporane șterg adesea pasaje întregi din textul dramatic sau, cel puțin, le transformă în didascalii, impunînd actorilor un ritm infernal sau deturnînd atenția spectatorului prin diverse deplasări de figuranți pe platou în timp ce protagoniștii dialoghează. Barthes vorbește despre o densitate a semnelor și a senzațiilor care se construiesc pe scenă, despre „artificii senzitive, gesturi, tonuri, distanțe, substanțe, lumini, care scufundă textul în plenitudinea limbajului său exterior": teatralitatea deschide poarta locului teatral înspre spectacolul existenței numai pentru a o reînchide foarte repede și pentru a produce „teatrul total", „teatrul pur" și „antiteatrul"[63].

De la definiții consacrate, precum cea a Annei Ubersfeld și pînă la cele mai recente studii în domeniu, nota dominantă este cea a sensului confuz, a paradoxului, a tautologiei, uneori

implicite, alteori „la vedere": „... teatralitatea, ca și italienitatea, nu poate fi definită în teatru, unde ea e difuză și omniprezentă..., ci mai degrabă în «străinătate»..."[64]. Și astfel avem de-a face cu expansiunea contemporană a conceptului, care-și găsește locul conferind specificitate altor tipuri de discurs, în afara celui teatral însuși: de la viziunea teatrală a existenței în filozofie, la perspectiva teatrală a interacțiunii sociale (ritualurile interpersonale: salut, relații sociale etc.).

Solomon Marcus[65] consideră teatrul un limbaj apt să surprindă și să exprime situații esențiale, privind gîndirea, comportamentul și acțiunea socială. Nici știința nu ocolește utilizarea metaforelor teatrale. Solomon Marcus explică acest lucru prin natura sistemică a științei și prin tendința de a trece de la aspecte structurale statice la aspecte dinamice, prin interdependența observatorului și fenomenului observat[66].

Așadar, practica teatrală cotidiană și științifică au un numitor comun: natura sistemică, aspectele conflictuale, „punerea în scenă" (în cazul discursului argumentativ, al comunicării politice sau al discursului teatral), precum și rolul activ al observatorului.

În afara pleonasmului frecvent întîlnit în definirea conceptului (teatralitate = teatru)[67] ne mai putem confrunta și cu dimensiunea peiorativă a termenului: teatral = căutat, afectat, artificial, nesincer, emfatic; teatralism = interpretare emfatică a unui rol. Judecata depreciativă astfel exprimată compromite însușirile unei persoane sau situații asupra căreia a fost emisă, sub toate aspectele: etice, estetice, teoretice etc. Fapt care ne amintește votul de blam dat de însuși Shakespeare teatralității ostentative, prin vocea lui Hamlet în discuția avută cu actorii din actul III, scena 2: „Recită tirada, rogu-te, cum ți-am rostit-o eu, ușor curgător; ci dacă o răcnești, așa cum fac mulți dintre actorii ăștia, mai bine îl pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile. Nici nu despica văzduhul cu mîinile, așa de parcă ai tăia lemne, ci fii în totul domol: căci chiar în mijlocul torentului, al furtunii și – ca să zic așa – al vîrtejului pasiunii, trebuie să dobîndești și să arăți o cumpătare care să-i dea moliciune. O! mă doare în suflet cînd aud cîte un gură-spartă cu căpățîna împerucată sfîșiind pasiunea în bucăți, făcînd-o

zdrențe, spărgînd urechile galeriei care, în cea mai mare parte, nu-i bună pentru altceva decît pentru pantomime neînțelese și pentru gălăgie [...]. Nu fi nici prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai: potrivește-ți gestul după cuvînt, cuvîntul după gest: ținînd seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești; căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului [...]".[68]

Pentru a evita atît pleonasmul, cît și nota peiorativă, precum și confuzia semantică în ceea ce privește teatrul vom folosi și un alt concept: discurs teatral, termen care beneficiază și el de o oarecare ambiguitate, dar care acoperă, în același timp, mai multe abordări și teorii, incluzîndu-le și pe cele care se referă doar la textul dramatic, și pe cele care au legătură cu reprezentația acestui text, cu spectacolul. Lărgind cîmpul, am putea vorbi chiar despre un fapt teatral, concept care se bucură de o caracteristică tridimensională:

– text dramatic
– reprezentarea acestuia (spectacol)
– receptare.

Acceptarea acestei tridimensionalități a faptului teatral poate naște o serie de întrebări despre o posibilă estetică a teatrului. Interogația vizează mai multe aspecte:

a) teatrul în sine
b) o posibilă estetică a actorului
c) relația dintre actor și regizor
d) teatrul văzut ca artă nonverbală
e) relația teatru – text dramatic (literatură)
f) receptarea faptului teatral – statutul publicului
g) receptarea „specializată" – critica teatrală.

Teatrul, teren extrem de generos și de fertil, trăiește, în același timp, într-o infinitate de dimensiuni: așa cum a fost scris ca text dramatic, ca document istoric, ca expresie a unor emoții umane continue, fiind un spațiu dominat de discursul afectivității, ca mit care supraviețuiește prin capacitatea lui de a fi modificat, fiind mereu altul și mereu același, ca invenție a nevoii de a transforma în istorie trăitul, ca memorie colectivă în încercarea, uneori disperat-tragică a umanității de a învinge trecerea prin lume și *last, but not least*, ca joc, semn intraductibil al destinului, capabil să provoace însă și să întrețină o stare a individului, o stare a existenței și o stare a lumii.

Că teatrul și societatea s-au găsit într-o simbioză aproape perfectă este evident încă din antichitate: o dovedesc nașterea și perpetuarea toposurilor fundamentale, precum *theatrum mundi*, *teatrul în teatru* sau *lumea ca teatru*. Elementul uman, comun celor doi poli, teatrul și societatea, termeni care se presupun unul pe celălalt, este omul, după cum sesiza și Nietzsche: „Este îngrozitor să trăiești între oameni, dar ce rost are să trăiești fără ei? Cine nu iubește oamenii și în același timp nu simte o scîrbă infinită pentru ei nu înțelege nimic din echivocul acestei existențe de spectacol." Așadar umanul este teatral în esență și în manifestare, iar teatrul e uman.

De elementele comune teatrului și vieții sociale s-a ocupat Goffman[69], care a elaborat în cartea sa *La mise en scène de la vie quotidienne* o viziune teatralizată a comportamentului uman. Pentru Goffman „regulile comportamentului transformă deopotrivă acțiunea și nonacțiunea în expresie, și fie că individul e supus de reguli sau le sparge, se comunică ceva avînd semnificație"[70]. De „dramaturgia cotidianului" nu s-au ținut deoparte nici lingviștii, care au studiat elementele teatrale ale structurilor verbale, venind în aceeași direcție cu teoria goffmaniană a interacțiunii sociale care, prin elaborarea conceptelor de rol, scenariu, repertoriu, induce ideea ritualizării interacțiunii sociale, acordînd rolul suveran „jocului", „reprezentației" (engl. „performance") în viața cotidiană.

Nici psihodrama sau sociodrama[71] nu sînt străine de aceleași idei, contribuind la dezvoltarea psihanalizei prin dialogul cu celălalt, prin jocul eliberator de obsesii. Sociodrama a demonstrat rolul indispensabil al teatrului în existența comunităților umane. Spre deosebire de dialogul freudian, oarecum artificial (medicul doar declanșează rememorările pacientului, deci, în fapt, avem de-a face cu un monolog), sociodrama vizează interacțiunea în cadrul grupului.

Principiul fundamental de funcționare este corelația rol-individ, fiecare individ în parte asumîndu-și, la un moment dat, o varietate de roluri care-i determină comportamentul, roluri care se manifestă la nivel social în funcție de deter-

minările culturale (fiecare cultură fiind caracterizată de o serie de roluri pe care le impune tuturor membrilor societății). Sociodrama alege tipuri reprezentative pentru o anumită cultură și subiecții sînt chemați să le interpreteze creator, ca improvizație pe o temă dată. Astfel jocul teatral deschide individului drumul spre sine, spre autocunoaștere, prin posibilitatea construirii rolului și, în același timp, spre celălalt, evidențiind dimensiunea comunitară a existenței umane.

De astfel de activități caracterizate de reprezentare – reprezentație publică – ritualuri, întreceri sportive, meetinguri politice – teatrul se delimitează net prin funcția sa poetică[72] (de la conotațiile luminii și leitmotivele muzicale, la cele gestuale și obiectuale), prin ficționalitate (lumea posibilă a universului ficțional se construiește ca alternativă a lumii reale) și prin polivalența textualizării.

Teatralitatea vieții sociale, spectacularul cotidian al existenței umane, incluzînd comunicarea ludică, ceremonialurile, negocierile etc. implică instituirea unei lumi orientate și spre ficțiune, și spre universul real. Spectacolul teatral este, în acest context, doar o formă a spectacularului și anume o formă cultural instituționalizată, cu funcție istorică și de memorie culturală.

Repertoriul de semne pe care le utilizează locutorii la nivelul teatralității cotidiene este variat: gesturi, mimică, distanțe sociale (proxemică) și utilizarea lui se face aproape spontan. Esența teatralității cotidiene este însă de natură lingvistică, spre deosebire de cea scenică unde nu se poate vorbi de o dominație, infrastructura spectacologică beneficiind de valențe plurisemiotice – decor, muzică, costum, ecleraj, rostirea textului – toate alcătuind un sistem sincretic de semne, care este spectacolul teatral.

* * *

Punerea în pagină a unor discuții pe marginea conceptului de teatralitate, așa cum am anticipat, se dovedește o aventură. Și ca orice aventură, ea își are coeficientul de risc, periculozitate, dar și de fascinație.

Riscul vine nu numai din marea diversitate a abordărilor și utilizărilor, de la primitiva utilizare la nivelul limbajului comun, cu sensuri peiorative, pînă la nivelul de categorie estetică. El ține și de faptul că, de-a lungul „călătoriei", te poți întîlni cu abordări ce poartă marca unor autorități față de care, nu o dată, trebuie să-ți asumi răspunderea unor distanțări elegante. Periculozitatea derivă din acest risc asumat!

Fascinația își găsește suportul în virtuțile semantice ale cuvîntului, indiferent de deschidere și utilizare, indiferent de relațiile pe care el le stabilește, atît la nivel sincronic, cît și diacronic.

Fără a încerca acreditarea, la acest nivel al cercetării, a unei definiri noi, ceea ce teoretic nu este imposibil, acest prim capitol și-a propus o strategie metodologică de decriptare a semnificației în care conceptul de teatralitate este angajat, cu deplină justificare, și nu cu puține rezultate culturale, pe de o parte în zona strict artistică și, pe de altă parte, în expansiunea către alte domenii, expansiune posibilă datorită faptului că teatralitate înseamnă deschidere spre reprezentare.

Înțeles ca o sumă de particularități prin care un produs (artistic, publicistic, publicitar și, de ce nu, chiar științific) are atribute care rimează cu ideea de spectacol, cu tot ceea ce s-ar putea cuprinde acestei idei, conceptul oferă posibilitatea de a înțelege creatorul și creația, de a găsi factori de identitate și individualizare, ceea ce nu este puțin lucru. Din această perspectivă, o abordare semio-analitică a conceptului se poate dovedi productivă și deschizătoare de noi orizonturi de cercetare.

Înțeles ca un sistem de determinanți prin care se definește specificitatea teatrului ca artă, spectacol și, prin urmare, mod aparte de comunicare, conceptul își desenează o traiectorie tulburător-fascinantă. El a existat înainte de a se fi născut. S-a născut o dată cu teatrul și își va dezvălui capacitatea proteică atît cît teatrul va fi să fie. Asta pentru că, dincolo de timp și spațiu, teatrul s-a găsit și se găsește într-o continuă căutare de sine.

Lungul drum al teatrului către sine este marcat permanent de căutări și împliniri excepționale, vizînd textul, actorul, regizorul, publicul și toți ceilalți factori care se întîlnesc în ideea de spectacol; a însemnat impunerea unor canoane și lepădarea de ele, drumuri noi, „reinventarea" și „reașezarea" altora mai vechi, deteatralizări și reteatralizări; toate puse în slujba găsirii unui „altfel", unui „altceva" pe traseul morganic al aflării esenței.

Dintr-o asemenea perspectivă, discutarea conceptului se suprapune cu istoria teatrului și se nutrește totodată din aceasta și poate constitui obiectul unui studiu independent.

O astfel de tratare își asumă riscul unei posibile relativizări. Această primejdie nu este implacabilă pentru că, așa cum am încercat să arătăm, există factori comuni, constante identificabile, elemente care se pot pune în evidență peste vreme, diversitatea fiind generată de varietatea condițiilor de cultură și civilizație, de conjuncturi socio-politice, ceea ce nu anulează, în plan logic, conceptul ca atare; el a existat deopotrivă cu teatrul, fără a fi însă numit, și o dată cu „numirea" sa poate că se adeveresc spusele lui Constantin Noica: „Și totuși s-ar putea ca substantivul și ipostaza în care așază el spiritul să deschidă efectiv cîte o cultură, în măsura în care el creează o verticalitate în haos (ca vîrtejul lui Descartes), adică instituie, numește și populează lumea cu realitățile despre care sau în jurul cărora tot restul nu e decît comentariu."[73]

„Balaurul" poate fi descris, ceea ce nu înseamnă că nu e un balaur. „Fata morgana" își poate căpăta concretețe, ceea ce nu înseamnă că nu rămîne o aspirație mereu împlinit-neîmplinită.

NOTE

1. A se vedea în acest sens Bal, Miecke et Inge E. Boer (1994) (dir.), *The Point of Theory: practices of cultural analysis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, culegere de texte în care nici un articol nu este dedicat teatrului, dar o serie de observații sînt în mod sigur valabile și pentru studiile teatrale.

2. Culler, Jonathan in Bal, Miecke et Inge E. Boer, op. cit., p.14.

3. Pînzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Iași, Polirom, 1999, pp.7-8.

4. A se vedea în acest sens: Prigogine, Ilya et Isabelle Stengers (1979), *La nouvelle alliance*, Paris, Gallimard și Prigogine, Ilya et Isabelle Stengers (1988), *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Fayard.

5. Grünberg Matache, Arié, *Lecturi posibile*, București, Editura Magus, 2000, p.11.

6. Tonoiu, Vasile, *În căutarea unei paradigme a complexității*, București, Editura IRI, 1997, p.211.

7. Féral, Josette (1993), *Pour une théorie des ensembles flous*, Theaterschrift, no 6 (automne), pp.58-81.

8. Miecke, Bal, *op.cit.*, p.9.

9. Culler, Jonathan, *op.cit.*, p.13.

10. *Ibidem*, p. 203.

11. Bronfen, Elizabeth (1994): *Death: the mood of the image*, în Miecke Bal et Inge E. Boer, *op.cit.*, pp. 79-90.

12. Stuurman, Siep (1994), *In the long run, we shall all be dead*, în Miecke Bal et Inge E. Boer, *op.cit.* pp. 125-157.

13. Vitez, Antoine (1991), *Le théatre des idées*, Paris, Gallimard, p. 270.

14. *Ibidem*, p. 293.

15. *Ibidem*, p. 294.

16. Vattimo, Gianni (1985), *La fin de la modernité*, Paris, Seuil.

17. Steiner, George ([1978], 1998), *Après Babel: une poétique du dire et de la traduction*; traduit de l'anglais par Lucienne Lohinger et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, p.17, *apud.* Josette Féral, *Que peut (ou veut) la théorie du théatre? La théorie comme traduction*; in *L'Annuaire théatral* no 29, printemps 2001, CRCCF/SQET, Ottawa.

18. Riemann și Lobatcevski, de exemplu, au pornit de la o ipoteză geometrică pur teoretică – gîndind geometria plecînd de la o sferă și nu de la un plan – și au reușit să revoluționeze astfel cercetările matematice. Teoria lor nu s-a constituit plecînd de la vreun fenomen concret, identificabil, ci de la o metodologie apriorică.

19. Un metalimbaj, prin definiție, este un sistem conceptual care nu posedă nici un referent exterior sieși, pentru a fi validat. A se vedea și J.R. Ladmiral: „Vorbim despre un metalimbaj atunci cînd, în termeni lingvistici, nu există un alt referent în afara semnificatului însuși." (*Traduire: théorémes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 252, t.n.).

20. Vitez afirmă că: „Teatrul este locul unde oamenii vin să-și asculte limba". El adaugă: „Teatrul este [...] locul punerii de acord și al acțiunii

societății asupra propriei limbi și asupra propriilor gesturi. Scena este laboratorul limbii și gesturilor unei națiuni." (A. Vitez, *op. cit.*, p. 294.).

21. „Acest lucru m-a făcut să mă gîndesc că în fenomenul traducerii – și în spectacol, și în tot ceea ce se face în timp, în tot ceea ce curge – ceea ce contează este ierarhia semnelor" (A. Vitez, *op. cit.*, p. 295); și continuă: „Pentru mine, traducerea sau punerea în scenă înseamnă același lucru, reprezintă arta alegerii în ierarhia semnelor". (*Ibidem*, p. 296).

22. Féral, Josette, *Que peut (ou veut) la théorie du théâtre? La théorie comme traduction* in *L'Annuaire théâtral no. 29, printemps 2001*, CRCCF/ SQET, Ottawa.

23. A. Vitez, *op. cit.*, p. 293.

24. A. Vitez, *op. cit.*, pp. 585-586.

25. Steiner, George, *op.cit.*

26. Féral, Josette, *op.cit.*

27. Wittgenstein, citat de Steiner, *op. cit.*, pp. 376-377.

28. Pagnini, Marcello, *Pragmatica della Letteratura*, în Vodă-Căpușan, Maria, *Pragmatica teatrului*, București, Editura Eminescu, 1987, p.64.

29. Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1971, p. 161.

30. Meyerhold, Vsevolod Emilievitch (1973), *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, La Cité, 4 t., t.I, p. 123.

31. *Idem*, t. III, p. 141.

32. Hébert et Perelli Contos, *La Tempête Robert Lepage*, Nuit blanche no 55, 1994, pp. 63-66.

33. Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t. II, *apud* Irène Perelli-Contos, *De «l'art» du spectateur* în *Théâtre. Multidisciplinarité et multiculturalisme*, Quebec, Nuit blanche editeur, 1997.

34. Barba, Eugenio, *Le canoë de papier*, Cazillac, Bouffonneries, no 28-29, 1993, *apud* Irène Perelli-Contos, *op. cit.*, p. 42.

35. Schramm, Wilbur, *La nature de la communication entre les humains*, dans Gilles Willet (dir.), *La communication modélisée*, Ottawa, Éditions du Renouveau Pédagogique, inc. 1992, p. 77.

36. Winkin, Yves, *La nouvelle communication*, Paris, Éditions du Seuil, (Colléction «Point»), 1981, p. 7.

37. Vezi Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977, capitolul „Baroc și spectacol", p. 51.

38. Conceptul de interacțiune este noțiune centrală a teoriei sistemelor și a noilor teorii ale comunicării; interacțiunea presupune co-prezența participanților la actul comunicării, iar interrelaționarea este funcție a unui proces circular de acțiuni și reacțiuni, continue și reciproce, în care fiecare participant îi influențează pe ceilalți și este influențat de aceștia. Vezi în acest sens Edmond, Marc et Picard, Dominique, *L'École de Palo Alto*, Paris, Retz, 1984.

39. Schramm, Wilbur, *op. cit.*, p. 87.

40. Perelli-Contos, *op.cit.*

41. De altfel, teatrul există cu mult peste limitele lui așa-zis concrete. A se vedea în acest sens problematica „dramei rezolutorii" descrise de R. Lechmann, în Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura Orizonturi, f.a., p. 128 și Grünberg Matache, Arié, „O expresie a formulei «rezolutorii» a dramei ibseniene *Rosmersholm*" în *Ipoteze analitice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979 și „«Unde mai este Racine?» sau «Andromaca» în fața unei posibile lecturi" în *Lecturi posibile*, București, Editura Magus, 2000, p. 60.

42. Huizinga, Johan, *Amurgul evului mediu*, București, Editura Meridiane, 1993, p. 7.

43. Lévy, Pierre, *Les téchnologies de l'intelligence*, Paris, Découverte, 1990, p. 144.

44. Perelli-Contos, *op.cit.*

45. *Ibidem.*

46. Vodă-Căpușan, Maria, *op.cit.*, p. 27.

47. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, București, Humanitas, 1998.

48. Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, (Colléction „Idées"), 1958.

49. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plou, Colléction „Agora", 1962.

50. Termenul îi aparține lui Lévi-Strauss, vezi *op. cit.*

51. Huizinga, *op. cit.*, p. 48.

52. *Ibidem.*

53. *Ibidem*, p. 50.

54. Bergson, Henri, *Teoria rîsului*, traducerea: Silviu Lupașcu, Iași, Institutul European, 1992, p. 105.

55. Vezi în acest sens și Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, București, Editura Humanitas, 1993, p.11 și p.26.

56. Caillois, Roger, *op.cit.*, p. 18.

57. Lotman, Iuri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 106.

58. *Ibidem*, p. 107.

59. *Ibidem*, p. 115.

60. *Ibidem.*

61. Vezi Banu, George, *Teatrul memoriei*, București, Ed. Univers, 1993.

62. Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1999, p.89.

63. Vezi în acest sens Santerres-Sarkany, Stéphane, *Teoria literaturii*, București, Editura Cartea Românească, 2000, pp.96-97 și următoarele.

64. Bourget, Jean-Loup, *Ni de roman, ni de théâtre*, La Maison Nucingen, in *Poétique*, no. 32/77, p.459.

65. Marcus, Solomon, *Invenție și descoperire*, București, Editura Cartea Românească, 1989.

66. *Ibidem*, pp. 153-159.

67. Teatral, –ă teatrali, –e, adj. 1. Care aparține teatrului, privitor la teatru; Teatralism s.n. 2. Atitudine teatrală (2) teatralitate. Caracter teatral (2); teatralitate. Cf. *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

68. Shakespeare, William, *Opere Complete*, vol. 5, București, Editura Univers, 1986, p. 375.

69. Goffman, Erving, 1. *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2. *Les relations en public*, Paris, Minuit, 1992.

70. Goffman, Erving, *op. cit.*, *apud* Maria Vodă-Căpușan, *Pragmatica teatrului*, Editura Eminescu, București, 1987.

71. Cf. Roventa-Frumușani, Daniela, *Strategii ale interacțiunii discursive*, București, Editura Universității, 1993, pp. 94-95.

72. Vezi Roman Jakobson – funcțiile limbajului.

73. Noica, Constantin, *op. cit.*, p.95.

2. PUBLICISTICA SUB SEMNUL SPECTACOLULUI ȘI AL CONSTRUCȚIEI DRAMATICE

Motto: „Gazeta este pîinea cea de toate zilele a opiniei publice... o metaforă mai fericită nu cunosc. De ea s-a legat, probabil un vis, strălucit la început și groaznic la sfîrșit, pe care l-am avut într-una din nopțile aceste și care mi-a inspirat ideea unei piese teatrale fantaziste."

(I.L.Caragiale)

2.1. De ce?

Publicistica reprezintă domeniul cel mai consistent – măcar cantitativ – al scrisului caragialian, un fel de constantă care-i străbate toate etapele creației și toate momentele vieții, publicistica este patul germinativ al prozei, publicistica poartă *in nuce* toate datele definitorii ale scriiturii lui Caragiale, publicistica îl dezvăluie pe omul, cetățeanul și scriitorul Caragiale și, nu în ultimul rînd, publicistica reprezintă una dintre componentele cele mai puțin studiate ale operei caragialiene, prima victimă a unor clișee și comode obișnuințe.

Subiect-tentație, Caragiale, mereu deschis unor noi și necesare interpretări, materializate în numeroase studii deja efectuate (tradiționale, comparatiste, stilistice, structuraliste, semiotice sau interdisciplinare), ar putea crea impresia că este „un continent cunoscut", că „nimic nu mișcă!" Nimic mai fals! Atît principial, cît și teoretic și cultural. Oricum, cei care au

făcut din Caragiale obiect de studiu nu sînt nici puțini, nici anonimi: de la Titu Maiorescu la Gherea, de la Lovinescu, Ibrăileanu la Cioculescu, de la Călinescu la Vianu și Vladimir Streinu, dar și Iorgu Iordan, Silvian Iosifescu, Mircea Tomuș, Eugen Simion, Ștefan Cazimir și de aici pînă la cele mai proaspete abordări – Florin Manolescu, Al. George, Liviu Papadima, V. Fanache, H. Zalis, Marina Vodă-Căpușan, Maria Cap-Bun, Gelu Negrea sau Al. Condeescu. Și lista nu este nici pe departe încheiată[1].

Cu astfel de antecedente mi-am început studiul discursului publicistic caragialian, al relației dintre presă și literatură. Astfel am avut *revelația unei alte dimensiuni* Caragiale, cea publicistică, devenită reper pînă la nivelul celei mai stricte *actualități*. În acest sens, semnificativ mi se pare gestul lui Andrei Pleșu, care, refuzîndu-și la un moment dat popasul analitic-interpretativ al „editorialelor" sale din *Dilema*, a oferit publicului cititor reîntîlnirea nemijlocită cu textul publicistic caragialian[2]. În aceeași măsură poate fi citat și Mircea Vasilescu. Acesta își construiește o mare parte dintre articolele publicate tot în *Dilema*, devenite ulterior volumul *Mass-comedia*, valorificînd textul caragialian[3]. Dar actualitatea publicisticii lui Caragiale nu vine doar din modul în care intră în rezonanță problematica abordată de acesta în presa vremii cu realitățile sociale românești de azi. Actualitatea ține și de profilul moral-intelectual și de profesionist pe care îl propune Caragiale ca ziarist, model care rezistă celor mai exigente cerințe ale presei moderne, atît ca structură și specii, cît și la nivelul expresiei, în cel mai general sens posibil.

Această constatare a atras după sine o alta: universul caragialian, în integralitatea lui, se bucură de o anumită atitudine care stă sub semnul *teatralității* și care conferă unitate creativității lui Caragiale, existînd o strategie comunicațională, o structură discursivă, ușor recognoscibile atît în teatru, proză, cît și în publicistică. Ce a însemnat demonstrarea teatralității, ca dominantă a discursului publicistic și ca factor de unitate a operei?

1) conceperea publicisticii ca act de comunicare, perspectivă care, la rîndu-i, acreditează ideea omniprezenței unei atitudini dialogale a ziaristului care are în vedere, în permanență, publicul, anticipîndu-i reacțiile și încercînd să se adapteze exigențelor acestuia, element comun și discursului narativ.

2) abordarea textului publicistic ca un instrument al comunicării între emițător și receptor, cu trimitere la „spectacolul lumii", unde emițătorul este autorul discursului publicistic, Caragiale însuși, care direcționează relația stabilită cu receptorul.

3) acceptarea viziunii regizorale caragialiene asupra acestui spectacol în cadrul căruia Caragiale se multiplică proteic și, practic, ne găsim în fața unui spectacol al cărui regizor este Caragiale însuși, și nu numai regizor, ci și actor care-și asumă toate rolurile cu putință: de la „adrisant" direct către cititor, apoi făcînd pasul următor prin asumarea condiției de public – așezîndu-se în fotoliul spectatorului, nu însă al unuia pasiv, de pe poziția căruia își permite să se auto-sancționeze, în cazul primului rol asumat, totul însoțit de veritabile indicații regizorale, care slujesc scopurilor retorice ale discursului publicistic.

Indiferent de rolul asumat sau de tonul adoptat, Caragiale urmărește să creeze impresia că semnificațiile textului nu sînt rezultatul unei receptări pasive, ci se constituie prin cooperare. Fie că-și transformă receptorul în participant activ, prin adresare directă, adoptînd stilul oral (cel care i s-a „potrivit" cel mai bine), fie că receptorul devine co-autor al semnificației textului, fie că este plasat în poziția de complice al emițătorului, învestit cu calitatea de insider și devenit astfel confident al acestuia, dominanta atitudinii lui Caragiale este cea conform căreia cititorul nu poate fi neglijat, căci doar existența lui face posibilă tranzacția publicistică și îi dă sens, așa cum și un spectacol teatral nu poate fi conceput în afara publicului.

Toată această atitudine teatrală a publicistului Caragiale se accentuează cînd discursul său jurnalistic stă sub semnul comicului. Textul caragialian conține în sine dovada evidenței acestei legături speciale a lui Caragiale cu dimensiunea teatra-

lă, legătură deloc întîmplătoare, recognoscibilă atît la nivelul creației, cît și la nivelul existenței sale umane.

Există, de altfel, referințe critice privitoare la creația caragialiană, de data aceasta nu în segmentul publicistic, ci în cel literar, care avansează o posibilă decodificare a acestui univers din perspectiva toposului literar „lumea ca teatru"[4]. Ei bine, în cazul lui Caragiale, s-ar putea vorbi despre o formă particulară a acestui topos, și anume „lumea ca bîlci", Caragiale însuși afirmînd: „Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bîlci". De altfel, proiecția în spațiul comic este o constantă a creației. Însă... „orice spectacol care prezintă un anumit grad al valorii, fie el și comic, este în esență un fenomen tragic"[5].

Pentru a pune în discuție ceea ce afirmam la început: actualitatea lui Ion Luca Caragiale, nu în sensul de cotidian, și teatralitatea operei, ca factor coagulant, ambele norme estetice, coordonate de bază ale unui sistem axiologic modern ale cărui dimensiuni fundamentale sînt reprezentate de concepția estetică, viziune și atitudine, subordonate semnificației și mesajului operei și ideii de funcționalitate cognitivă și estetică, pentru a „acorda" intern, așadar, aceste „înfățișări" diferite ale aceluiași tot am luat în calcul cîteva premise, care se pot constitui în posibile răspunsuri la unele întrebări: o prezentare descriptivă, diacronică a lui Caragiale-publicist, acceptarea și utilizarea unor perspective teoretice despre teatralitate și o abordare a discursului din perspectiva pragmaticii textului.

2.2. Delimitări jurnalistice

Că s-a simțit contemporan cu toate evenimentele de seamă ale vremii sale și responsabil în fața semenilor – două condiții pentru a fi un bun ziarist – o afirmă Caragiale însuși[6].

Încercarea de a delimita însă net de unde pînă unde este jurnalism și de unde pînă unde este literatură în scrisul lui Caragiale presupune o muncă laborioasă, pentru că stabilirea graniței dintre jurnalistică și literatură era un proces încă în

plină evoluție, la momentul afirmării lui Caragiale. Nevoia și voința de comunicare din perspectiva cotidianului, din care presa face un adevărat cult, au fost resimțite de mai toți scriitorii noștri: de la Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Kogălniceanu, Rosetti, Hașdeu, Iacob Negruzzi, Maiorescu, Eminescu, Slavici, Delavrancea, Iorga pînă la Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu ș.a. care și-au legat numele deopotrivă de carte și de presă. Iar conectarea firească, necesară a oamenilor de cultură la sfera activităților jurnalistice n-a făcut decît să combată mediocritatea în presă și să confere durabilitate scrisului cotidian, sortit altfel să nu cunoască decît o singură dimensiune: efemeritatea. Mai mult chiar: personalități ca Mircea Eliade sau Camil Petrescu nu numai că vor accepta dubla racordare la presă și literatură, ci vor argumenta reciproca lor influență benefică.

De-a lungul a patruzeci de ani de scris cotidian, Caragiale a trecut prin redacțiile a peste treizeci de publicații, fiind și corector, și redactor, și girant responsabil, și director, și fondator, și unic realizator al unor ziare și reviste.

Abandonînd criteriul clasic al cronologiei, am decis prezentarea vieții jurnalistice a lui Caragiale în funcție de gradul său de implicare. Se disting astfel, ca notă originală și diversitate, ziarele și revistele create de Caragiale care poartă amprenta unicității creatorului lor și ziarele la care acesta doar a colaborat și care i-au servit nu numai ca rodnică ucenicie, ci și ca rampă de lansare a unora dintre cele mai reușite realizări literare. Înainte de a fi adunate în volume, momentele și schițele, nuvelele sau piesele de teatru au apărut în paginile ziarelor la care Caragiale trudea „ pe cîmpia republicii literelor".

2.2.1. Caragiale – creator de reviste și ziare

Prima revistă redactată în întregime de Caragiale este săptămînalul umoristic *Claponul*[7]. Aflat, probabil, într-una din acele zile cînd, inspirat spunea cineva, „surescitarea farfuridistă sau pornirea brînzovenească sînt semne sigure ale elanului de

inspirație", Caragiale și-a botezat prima publicație în perfectă concordanță cu hotărîrea sa de a parodia tot ce nu este cum trebuie pe lume, ba chiar norma însăși. Totul începea cu hazul titlului, fabulos în esența sa – ca și *Moftul român* – care de bun ce a fost a strivit ziarul. Titluri „normale", precum *Adevărul* sau *România liberă*, au rămas în viață, le putem citi și astăzi... De unde condiția de supraviețuire: a nu fi original cu orice chip! Așadar, după două luni, tipograful încetează imprimarea spiritualei „foițe", „probabil din lipsă de cumpărători"[8].

Perseverent și consecvent cu sine însuși, Caragiale nu dezarmează și „naște" *Calendarul Claponului*[9]. Trecerea prin acea lume „nebună, nebună", făcută din culisele gazetăriei „claponistice" nu a fost întîmplătoare și nici ineficientă. Ba dimpotrivă. De aici și-a adunat Caragiale materialul, construit din observații și judecăți despre oameni și instituții, care vor popula schițele despre gazete și gazetari și piesele de teatru.

Vocația de „făcător de ziare" nu se stinge însă o dată cu dispariția *Claponului*. Va urma *Națiunea română* – o lecție despre cum nu se face un ziar și cum se poate acesta autodesființa atunci cînd nu urmărește decît senzaționalul și profitul ce derivă din el[10].

După alte experiențe jurnalistice, în 1889 Caragiale se retrage din ziaristică, pentru a reveni în forță, în 1893, cînd întemeiază periodicul umoristic *Moftul român*[11], unde și-a publicat unele dintre cele mai bune schițe. Dar cum orice început are un sfîrșit, *Moftul* și-a încetat și el apariția, urmat fiind, după o escală numită *Epoca literară* (moare și aceasta după 11 numere), de o a doua serie, în 1901, care nici aceasta nu trăiește prea mult, zvîcnind agonic într-un număr unic, din seria a treia, în care nu apare însă numele lui Caragiale.

Sortite unor existențe scurte, ziarele și revistele create și conduse de Caragiale au rămas deopotrivă în istoria presei, cît și în istoria literaturii, prin scrierile caragialiene ce aveau să fie adunate în volume abia mai tîrziu. Împătimitul de gazetărie avea să intenționeze scoaterea de sub rotativă și a altor reviste, care, din motive mai mult sau mai puțin cunoscute, au rămas în stadiu de proiect[12].

2. 2. 2. Caragiale – colaborator

Caragiale își face debutul publicistic în 1873, la *Ghimpele*[13]. Aici scrie cronici ce-și zic fie literare, fie „fantastice" sau apar sub titlul *Zig-zag*. Scrisul său nu stă sub semnul vreunei tendințe, ci își recunoaște ca unic suveran actualitatea.Ceea ce i-a atras atenția lui Șerban Cioculescu, privitor la debutul publicistic caragialian, a fost că „spre deosebire însă de jurnaliștii neliterați, debutantul se caracterizează, din cea dintîi clipă, printr-o cadență sintactică, foarte personală și prin proprietatea cuvîntului, care denotă pe scriitor"[14] și că „... trece printr-o redacție colorată politicește cu dezinvoltura spiridușului care-și păstrează disponibilitatea de șagă, neluînd în serios structura ideologică a *Ghimpelui*"[15]. Ceea ce nu l-a împiedicat însă să acrediteze ideea că I.L. Caragiale a debutat în publicistică din motive strict materiale și că ori de cîte ori va reveni la presă, motivația „financiară" va predomina. Fără a nega existența unui asemenea factor, supralicitarea lui ni se pare periculos falsă, căci anulează sau își subordonează o componentă vocațională, nevoia lui de comunicare directă cu publicul, componenta civică și morală și, de ce nu, acceptarea presei ca un laborator al creației.

Ca orice început însă, e mai puțin relevant. Gazetăria propriu-zisă avea să și-l revendice pe Caragiale o dată cu *Alegătorul liber*[16], unde este girant responsabil și unde „gustă" din plin „bucătăria" gazetăriei și îi înțelege mecanismele de funcționare.

Îl găsim apoi corector la *Unirea democratică*[17], cronicar dramatic la *România liberă*[18], unde dă tiparului și publicului deopotrivă *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, „adevărat rechizitoriu împotriva complicității venale a gazetarilor, cronicari teatrali, cumpărați de conducerea administrativă a teatrelor"[19], dar și prima structurare a gîndirii lui estetice, cum vom avea prilejul să demonstrăm mai tîrziu. Colaborarea de la *Timpul* nu-i aduce prea mari satisfacții[20], drept pentru care o perioadă ocupă funcția de revizor școlar, dar apoi se reîntoarce la „veșnica ispită": gazetăria. Colaborează la *Voința națională*[21], colaborare întreruptă și ea, ca și precedentele, de data asta de

directoratul Teatrului Național. Implicarea sa socio-culturală din această poziție este sortită eșecului. Dezgustat și întristat, va căuta „prima iubire": evident, tot gazetăria! Scrie pentru un timp la *Constituționalul*[22], apoi la *Gazeta poporului* și la *Ziua*[23]. Nu rezistă ispitei editorialelor politice la *Epoca* și apoi trece prin redacțiile revistelor *Foaie interesantă*, *România ilustrată*, semnează rubrica *Notițe critice* la *Universul*, pentru ca ziarul *Românul* din Arad să fie cel din urmă în care apare semnătura lui Caragiale, în 1911.

Că ziarele au avut nevoie de numele său ori că „de trei parale bîrfirea" a avut nevoie Caragiale... ce importanță are? Au rămas însă articole care se integrează operei, atît prin complexa lor valoare publicistică, cît și prin cea literară, și au fost publicate capodopere în pagini de gazetă, găsindu-și drumul imediat către public. Publicistica a contribuit stilistic la orientarea scriitorului către concentrarea schiței sau a foiletonului, la preocuparea aproape absorbantă pentru concizie și la lărgirea registrului de procedee tehnice de redactare. Influența s-a exercitat și în sens invers, dinspre literatură spre gazetărie, paginile scrise de Caragiale în cele două serii ale *Moftului* sau colaborările din tinerețe au dus publicistica de umor spre formele superioare ale literaturii.

Prezentarea ziarelor și revistelor de al căror nume se leagă și numele lui Caragiale poate părea ușor grăbită. Nu mi-am propus o abordare minuțios istorică. Amănunte, incomplete și ele, despre aceste ziare se găsesc în anexa 1, pentru alcătuirea căreia am apelat la biografiile consacrate ale lui Caragiale, semnate Șerban Cioculescu și Ion Roman, precum și informațiile din dicționarele de presă menționate în bibliografie.

2.2.3. Teatrul – paradigmă a publicisticii caragialiene

Tematica jurnalisticii lui Caragiale este ancorată puternic în rostul adevărat al lucrurilor. Zîmbetul șăgalnic, acru sau amar, ascunde sau dezvăluie interesul ziaristului Caragiale

pentru cauzalitatea reală a actelor umane, pentru "viața banală... a tuturor românilor"[24]. Caragiale este o prezență vie, atentă, a epocii sale, un „istoric al clipei" interesat de faptele politice și sociale, care nu scapă privirii sale critice, el însuși definindu-se ca un „permanent opozant"[25]. În centrul preocupărilor sale publicistice s-au aflat, de-a lungul a peste patruzeci de ani de scris cotidian, deopotrivă teatrul, literatura, „sfînta limbă română", grija pentru școala și familia românească, viața politică cu toate dedesubturile ei, precum și problemele mari sau mai mărunte ale năpăstuitului țăran român. „Culisele chestiunilor" sesizate de ochiul neobositului observator social sînt comunicate publicului nu o dată sub masca „veseliei", chiar dacă uneori ea ascunde multă tristețe și îngrijorare[26].

Tematica lucrării ne obligă să operăm cîteva decupaje. În consecință, ne-am oprit la unul dintre domeniile pe care le-a abordat cu predilecție în articolele sale publicistice și anume: teatrul, subliniind faptul că, alături de această constantă preocupare, toate celelalte centre de interes publicistic (literatura, limba română, școala, viața politică, culturală etc.) pot beneficia de un studiu de sine stătător.

Că legătura lui Caragiale cu teatrul nu este întîmplătoare nu mai trebuie demonstrat[27]. Autor dramatic, traducător, sufleur, director al Teatrului Național din București și director general al Teatrelor, Caragiale „simte și vede" starea teatrului românesc din interiorul lui. Sensibilitatea „enormă" și viziunea „monstruoasă" i-au fost embleme caracterial-comportamentale și artistice. Ca director de teatru s-a dovedit un bun mînuitor al banului public, economia făcută mergînd pînă la parcimonie. A infirmat astfel temerea lui Maiorescu cum că un nepriceput administrator al propriilor venituri, precum Caragiale, ar putea chivernisi cumsecade fondurile publice. Voința de a nu lăsa lucrurile la voia întîmplării și a face mai mult decît predecesorii săi și-o anunță încă de la deschiderea stagiunii sub noua sa direcțiune, printr-o scrisoare adresată confraților săi ziariști[28], care conține în sine interesul proaspătului director pentru destinul teatrului românesc, pe care și-l afirmă fie în arti-

colele-eseu din seria *Cercetări critice asupra teatrului românesc*, fie în cronicile dramatice pe care le semnează: *Teatrul nostru*, *Teatrul Național*, *Teatrul cel Mare-Urîta satului*, ș.a.

Fie că este vorba despre concepțiile sale estetice, fie că adoptă o atitudine critică față de moravurile teatrale și de presă, fie că sesizează favorabil o nouă producție teatrală, Caragiale o face de pe poziții de etică jurnalistică bine definite: „Decît îmi place să fiu cinstit cînd scriu, înțeleg severitatea, patima chiar, urăsc însă pe cel care face o nedreptate publică sau un neadevăr"[29].

Toate preocupările tematice care constituie centre de interes ale scrierilor publicistice caragialiene și-au găsit materializarea în multiple specii jurnalistice de la propria sa invenție jurnalistică – „moftul" [30], trecînd cu dezinvoltură și prin alte exerciții stilistice de tipul reportajelor „declarate" ca atare sau parodiind reportajele practicate de presa vremii, cronicilor și pînă la articole-eseu, pamflete sau portrete-caricatură. Încercarea de delimitare a modalităților de expresie jurnalistică alese de Caragiale este dificilă, el însuși refuzînd granițele bine trasate, în favoarea ambiguității. Însă numeroasele și variatele texte caragialiene au un numitor comun: pasiunea pentru scrisul cotidian, unitatea satirică și implicarea cititorului în structura textului narativ, printr-o veritabilă punere în scenă. Și toate acestea făcute cu o răspundere majoră pentru cuvînt, căci „se amăgesc cei care cred că există cunoaștere în afara limbajului"[31].

2.2.4. Prolegomene la o estetică a teatrului

Dincolo de legătura directă, de practician, a lui Caragiale cu teatrul, permanența și consecvența preocupărilor sale teatrale sînt dovedite și de numărul articolelor publicistice, cronici dramatice sau articole teoretice[32] ce se pot constitui în veritabile „piese" ale unei viziuni estetice care face din Caragiale un „modern teatrolog"[33].

Motivul pentru care „atacă" această chestiune este clar și explicit enunțat: „Nu am aci alt scop și alt interes decît cele profesionale, de publicist și de specialist în materie"[34]. Așadar, Caragiale are conștiința faptului că „se pricepe" și nu așa cum o face toată lumea cînd e vorba despre sport sau politică. Priceperea sa e dovedită și de modul în care preț de aproape 40 de ani a scris despre teatru ca despre un sistem în care fiecare componentă își are importanța sa în sine, dar mai ales ca „rotiță" indispensabilă funcționării mecanismului în ansamblu, despre teatru ca artă, iar despre artă ca și cînd ar fi cunoscut teoriile moderne despre sens în artă și despre plăcerea receptării estetice: „Arta trebuie să fie înțeleasă – înțelesul este esența ei – și prin înțeles, să placă; iar plăcerea trebuie să stăpînească lumea ca pe o roabă ascultătoare"[35].

Mai mult decît atît, acestor două premise enunțate deja – constanța preocupărilor teatrale manifestată în publicistică și perspectivele din care este abordat fenomenul: a textului dramatic, Caragiale însuși trăind experiența autorului dramatic, a actorului, sufleurului, „trăitorului pe scîndură", a publicului – este știut faptul că era un fidel spectator al producțiilor teatrale ale vremii, altfel nici n-ar fi putut să scrie în cunoștință de cauză – acestor premise li se adaugă o a treia, potrivit căreia Caragiale invocă necesitatea optimizării fenomenului teatral, avansînd ideea că de la autorul dramatic și pînă la public, drumul care trece evident prin spectacol poate fi modificat printr-un efort concertat al tuturor celor care iau parte la producerea și receptarea textului dramatic și a celui spectacular, pentru că „Nici artă fără înțeles, nici înțelesul fără artă nu pot plăcea"[36]. Dominanta atitudinii pe care o adoptă Caragiale în „chestiunea" teatrală este în concordanță cu spiritul critic ce l-a caracterizat și în viață, și în operă.

Caragiale nu poate fi „acuzat" de a fi scris vreun tratat de estetică teatrală. Toate observațiile sale sînt idei risipite în articolele vremii, care stau sub semnul particularităților discursului publicistic, ce poartă marca apariției cotidiene și a publicului cu educație și cultură medii. Observațiile făcute de publicistul Caragiale, preocupat de starea teatrului românesc, adevăruri de bun simț într-o ultimă instanță – pentru

cine a avut „ochi să vadă!" – pot să sune astăzi ca sentințe și să lase impresia unei gîndiri sistemice, organizate științific. Departe de spiritul lui Caragiale. Dacă ar fi avut astfel de intenții, probabil că nu le-ar fi „risipit" prin ziare, nu ar fi lăsat să „scape" anumite imperfecțiuni ale limbajului, nu ar fi pigmentat textele publicistice cu particularități ale discursului teatral (stil adresat, dialog, indicații de lectură și de interpretare pentru cititor etc.), și nici nu ar fi lăsat să se ițească pe ici, pe colo, fraze contradictorii sau ambigue.

Dacă am pune însă cap la cap toate articolele sau cronicile dedicate de Caragiale fenomenului teatral, am putea spune că ele se pot constitui într-un potențial sistem estetic, care face din Caragiale un precursor al teatrului european modern. Problematica abordată în publicistica teatrală acoperă o plajă foarte largă: „autonomia" artei dramatice, teatrul ca artă „totală", teatrul ca artă non-verbală, relația gest-limbaj, literatură-spectacol, o posibilă estetică a actorului, relația actor-regizor, problematica repertoriului, adecvarea acestuia la posibilitățile de punere în scenă ale fiecărui teatru, statutul publicului și al criticului teatral, funcțiile teatrului în peisajul cultural al unei țări.

Contribuția esențială a lui Caragiale la constituirea conceptului de dramă modernă se manifestă prin problematizarea și rezolvarea unei „dileme" mai vechi: teatrul este sau nu literatură? „Cel dintîi autor dramatic și teoretician care oferă acestei întrebări un răspuns amplu și care, în numeroase articole teoretice, fixează elementele principale ale conceptului dramei moderne, este I.L. Caragiale. Unele dintre ideile sale pot fi întîlnite mai tîrziu, uneori în formulări asemănătoare (fără a fi vorba, desigur, despre o influență a dramaturgului român) la cei mai cunoscuți oameni de teatru moderni: Craig, Tairov, Artaud, Gouhier ș.a."[37].

Caragiale concepea arta, deci implicit teatrul, ca formă de artă, ca pe ceva „pur", valoros în sine: „Arta este suverană; ca toți suveranii, n-are nevoie de pașuș* cînd intră pe granițele ei. E destul să-și arăte fruntea augustă: toți trebuie s-o plece

* pașaport

pe a lor și să arunce flori și prinosuri în calea mîndrei și nobilei stăpîne."[38] Într-o scrisoare pe care i-a trimis-o lui Gherea din Berlin, îl informează că lucrează la o piesă, cu „tendința" de a-i fi acestuia pe plac: „... scriu o piesă într-adins să-ți placă ție: artă cu tendență, de hatîrul tău, și artă pentru artă de hatîrul ei."[39] Rezervele lui Caragiale față de conceptul de „artă cu tendință" enunțat de Gherea sînt binecunoscute (evident, se simte și influența lui Titu Maiorescu). Pentru el arta, spațiu al semnificației prin excelență, nu poate fi rupt de existența umană, de realitate, ba dimpotrivă, finalitatea ei este înțelesul, de unde naște și conceptul de „tendință cu artă", spre „prosperitatea" publicului: „Se poate face cu talent artă pentru toate înțelesurile, fie cele mai primitive, artă adevărată, egal de viabilă, și deci egal de stimabilă și de admirabilă ca oricare altă artă adevărată."[40]

Teatrul nu este pentru Caragiale doar o artă „autonomă", ci și una complexă, la desăvîrșirea căreia concură mai mulți factori: textul dramatic, actorul – care trebuie să aibă o anumită atitudine față de rol, jucîndu-l pe acesta, și nu pe sine – și un regizor care să poată armoniza întreg ansamblul. Gordon Craig avea să afirme rolul esențial al regizorului abia peste două decenii. Așadar: „Teatrul e un produs complex, un produs de *ensemble*. Este o orchestră: drama este simfonia; instrumentele sunt nu de materie neînsuflețită, sunt de carne și oase; instrumentiștii nu stau în afară, ci înlăuntrul instrumentelor – fiecare din acestea este și trebuie să fie robul rolului ce i s-a prescris, fără vreo pretenție de deosebire personală care să răstoarne armonia generală. [...]

Acea orchestră o avem desigur: sunt destui de dibaci artiștii noștri; teatrul nostru posedă elemente prețioase. Însă... însă mai trebuie și un maestru care să bată tactul."[41]

Deși contemporan cu Zola, Caragiale se declară un adversar al naturalismului. El nu se mulțumește să refuze principiul imitației naturaliste în artă, ci îl înlocuiește cu principiul convenției, fără a desființa realitatea, concepînd arta însă ca pe o „altă" realitate, „realitatea reală" fiind adeseori doar pretextul „realității artistice". O va face și Craig peste douăzeci

de ani. Atitudinea antinaturalistă a lui Caragiale este sugerată cu mijloacele naratorului-dramaturg în „povestea" unei școli de mahala, din *Cîteva păreri*[42]: o clasă de elevi face cunoștință cu profesorul lor, un om cu un nas comic și cu o riglă în mînă. Copiii rîd de nasul profesorului. Pînă într-o zi, cînd unuia dintre elevi îi dă prin cap să deseneze pe peretele școlii un nas și o riglă. La vederea desenului, copiii „rîd, rîd cum n-au rîs niciodată: este Domnul! Domnul! Acesta este Domnul adevărat!... fiindcă e numai ceea ce ne trebuie de la Domnul – el puțin ne importă – ce simțim noi la vederea lui, aceea importă, și aceea avem aici întreagă..."[43] Nasul profesorului se dovedește a fi „ceva de o importanță colosală, de o importanță tot așa de mare ca și luna de pe cer. Cum asta? Fiindcă și el, ca și luna, poate fi un arcuș căruia nu-i trebuie decît o vioară bună ca să scoată o cîntare uimitoare."[44] După reprezentarea murală a nasului, „nu mai are vechiul succes; el a fost redus la importanța lui reală – un simplu arcuș. Băieții ard de nerăbdare să treacă ora, ca să meargă la zidul din dos; acolo e ce e, acolo se aude cîntarea cea miraculoasă."[45]

Antinaturalismul lui Caragiale și pledoaria sa pentru autonomia teatrului s-au manifestat și în articolele sau cronicile care au ca subiect actorul și care pot fi citite ca prelegeri pentru un potențial curs de pedagogie a esteticii actorului. Relevantă în acest sens este cronica dramatică *Eleonora Duse – Mounet-Sully*, apărută în *Pagini literare*, numărul din 17 octombrie 1889, în care Caragiale se dovedește un spirit cu adevărat novator prin avansarea ideii conform căreia actorul trebuie să recreeze rolul prin luciditate, și nu prin simțirea sau trăirea lui exclusivă: „S-a pus întrebarea: artistul în genere și îndeosebi artistul comedian trebuie oare să fie sincer?

Diderot este de părerea mea: nu! nu trebuie să fie sincer; el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci sinceritatea sincerității, cum am zice, artistul nu trebuie să simtă el – nu trebuie să aibă chiar simțirea; el trebuie să aibă simțirea simțirii... "[46]. Veritabil om de cultură, Caragiale înțelesese exact mesajul lui Diderot din *Paradoxe sur le comédien*, raliindu-se poziției acestuia și pledînd pentru înțelegerea rolului și pentru

un joc cerebral, și nu exclusiv patetic: „Una e să fii sensibil și alta e să simți. Una e o chestiune sufletească, cealaltă e o chestiune de judecată. Fiindcă se poate să simți cu putere și să nu poți reda [...]. Fiindcă la teatru, cu ceea ce se cheamă sensibilitate, suflet, inimă redai bine una sau două tirade și greșești restul."[47]

Refuzînd principiul imitației, Caragiale definește, printr-o metaforă muzicală – muzica fiind un alt domeniu care nu i-a fost deloc străin – artistul ideal:

„De mult am spus-o... Artistul dramatic este și un executant instrumental, și un instrument: executantul e sufletul, instrumentul e corpul. Un executant virtuoz nu poate mult fără un instrument perfect condiționat ca structură și ca acordare. Și instrumentul cel mai perfect condiționat în toate sensurile nu va putea da mai nimic în mîna unui executant nedibaci.

Un Paganini e foarte încurcat cu o vioară de la Moși, și un Stradivarius rămîne ca o vioară de la Moși dacă a picat în mîinile unui ageamiu. Un Stradivarius în mîna lui Paganini – iată norocul, și fapta norocului în artă se numește minune..."[48]

Așadar, un actor va trebui să-și coordoneze perfect corpul, să pună suflet în interpretarea rolului și să dovedească o bună înțelegere a acestuia spre a putea să conducă cu dibăcie „trucul artistic" „cu care să pătrunză în adînc în sufletul spectatorului"[49].

Extrem de importantă este pentru Caragiale și distribuția, esențial fiind pentru bunul mers al punerii în scenă ca actorii să primească roluri ce li se potrivesc, care să fie în acord cu registrul dramatic pe care îl practică. O condiție necesară, dar nu și suficientă: acesteia i se adaugă studierea rolului și redarea lui într-o limbă curată, cu intonația și frazarea potrivite, spre delectarea publicului:

„Vedem, în sfîrșit, o împărțire pe roluri potrivită cu aplecările firești ale deosebiților actori: vedem actori care și-au învățat și studiat rolurile: vedem oameni care grăiesc în o limbă frumoasă și rostesc cuvintele limpede și răspicat, încît auzul nu pierde un singur sunet; [...]."[50]

Ideea coordonării lucide, a stăpînirii unui patetism exagerat revine și în aprecierea critică la adresa uneia dintre actrițele distribuite în tragedia *Ruy Blas*: „... d-șoara Vasilescu este o actriță care știe să fie purtată de rolul ei, fără să-și piarză stăpînirea de sine"[51], cronica încheindu-se cu o frază ce are valoare de sentință: „Legea artistului trebuie să fie stăpînirea asupra pasiunilor pe care le înfățișează"[52]. Conceput ca o unitate bipolară, actorul, în viziunea modernă a lui Caragiale, este întîlnirea fericită dintre luciditate, cerebralitate și sensibilitate:

„Așa e, actorul este un instrument, al cărui instrumentist este înăuntru: spiritul, sufletul lui. Interiorul artistului – acolo stă chestiunea cea mare; pentru că, mai la urmă, orice corp sănătos și întreg ar fi un bun instrument pentru teatru; dar cîte instrumente admirabile, în interiorul cărora doarme o brută, incapabilă de a înțelege oricît de pe departe ce minune ar putea face cu el; – interiorul, cu înțelegerea și cu simțirea lui."[53]

Pe aceeași linie a modernității, Caragiale pune, indirect, problema necesității regiei care să asigure unitatea spectacolului, coordonînd jocul actorilor: „Este elementar într-un teatru că toți actorii trebuie să vorbească tot într-un glas, adică să aibă cu toții un diapazon statornic. [...] La o întrebare șoptită, un actor poate răspunde într-un glas cît vrea de tare, însă nu într-un glas mai înalt sau mai adînc decît glasul căruia-i răspunde.

Apoi ar mai fi de dorit ca figuranții, coriștii și rolele de a doua și a treia mînă să se arate ca făcînd parte vie din comedia ce se înfățișează pe scenă; [...]." [54]

Toate aceste năzuințe-indicații îi vin lui Caragiale din faptul de a fi cunoscut teatrul dinlăuntrul lui: ca sufleur și actor, regizor și cronicar dramatic, autor și teoretician (cu amendamentele de rigoare aduse termenului), director și reformator al teatrului românesc. Ca om de teatru, Caragiale întrupează visul imposibil al lui Gordon Craig: un om de teatru total. Pentru Craig, regizorul poate fi un dramaturg, un compozitor, un arhitect, dar neapărat trebuie să fi fost mai întîi actor.

Condiții îndeplinite de Caragiale plenar. În acest sens, C.I. Nottara afirma: „La piesele lui Caragiale... toată lucrarea mea de punere în scenă, de regizor, era făcută în mod provizoriu, pentru că deîndată ce Caragiale venea între noi, repetiția lua alt aspect: se înțelege că începea să arate actorilor jocul în felul lui, nu, de pildă, să dea o intonație sau să fixeze anumite gesturi sau mișcări de fizionomie; se punea alături de actorul care repeta și repeta și el cu actorul, adică antrena și călăuzea pe actor pe linia personagiului conceput de dînsul, cu glasul, pentru că el ținea ca la anumite role actorul să-și schimbe și glasul, cu intonațiile, cu accentul, cu mimica, cu gesturile, în fine, cu tot aparatul trebuincios unei interpretări, adică în momentul acela, era interpretat același rol de doi actori în același timp. Această manevră reîncepea cu toți actorii în parte... pînă se ajungea la realizarea desăvîrșită a interpretării."[55]

Mărturisirea lui C.I. Nottara dovedește că preocuparea lui Caragiale nu se manifestă doar în zona jocului actorilor, ci și legat de felul în care frazează, dicție, tonul replicii, echilibrul între ton și gest, armonizarea unui actor cu ceilalți etc.

Om de teatru pînă în măduva oaselor, Caragiale nu se oprește aici, ci scoate la lumină și chestiunea alegerii repertoriului. Esențială, din punctul de vedere al „modernului teatrolog", este adecvarea repertoriului la forțele artistice de care dispune un teatru:

„Dacă mi-ar fi permis să dau povețe unei companii de artiști sau unui director de teatru, le-aș spune fără să stau la gînduri: alegerea repertoriului este o chestie importantă, enorm de importantă pentru voi, însă dintr-un singur punct de vedere – al potrivirii pieselor cu forțele de care dispuneți. Altă importanță nu poate avea o piesă pentru voi.

Arta dramatică este o artă reprezentativă de sine stătătoare; ea, pentru a fi perfectă, trebuie să-și subordoneze pe toate celelalte.

Alegeți dar piesele cu care puteți face voi mai bine artă dramatică, fără a sta un moment la îndoială: o dramă splendidă, pe care n-o puteți voi executa măcar convenabil, aruncați-o cît

colo; luați numaidecît o piescioară, o farsă cît de slabă, pe care voi o puteți juca foarte bine.

Nu teatrul în care se joacă *bune* piese e un teatru bun; bun teatru este acela în care se joacă piesele *bine*."[56]

Nu doar „potrivirea" pieselor cu posibilitățile artistice ale unui teatru sînt importante pentru Caragiale, ci și conținutul, autohton sau de împrumut, al materialului dramatic, calitatea acestuia, fie că este vorba despre piese mai vechi sau despre piese moderne, singurul criteriu după care ele ar trebui selectate fiind cel estetico-axiologic: „Dar mi se pare că piesele nu se-mpart în primitive și rafinate, în vechi și nouă, simple și complexe; mi se pare că se pot împărți numai în piese bune și rele, frumoase și urîte, interesante și anoste, spirituale și neroade...

Una veche poate fi foarte frumoasă, alta modernă poate fi destul de urîtă. Autori cari vor rămînea pentru totdeauna clasici și vor încînta întotdeauna lumea sunt, din punctul de vedere al tehnicii, primitivi; nici un modern n-ar mai îndrăzni, și nici nu i-ar trece prin cap, să scrie o piesă într-un mod așa de puțin complicat; în schimb, sunt autori moderni cari au atins culmea rafinării ca factură complicată, și totuși, ori n-au succes de loc, ori îl au pe o clipă, după care opera lor se pierde în adîncul uitării, veștejită, moartă ca un obiect de modă trecătoare, pe cîtă vreme opera clasică rămîne tot în picioare, totdeauna verde și gata să-nflorească îndată ce capătă condiția de lumină a ochilor cunoscători."[57]

El însuși un clasic prin excelență, Caragiale subscrie probei timpului, la care este supusă orice operă, timpul fiind singurul care validează valorile, la rîndu-le singurele care pot beneficia de reinterpretări, reașezări, relecturi, cu o singură condiție: acestea să fie făcute în cunoștință de cauză.

Exigențele lui Caragiale se ridică la nivel european prin promovarea calității drept criteriu fundamental în alegerea repertoriului. Dincolo de întîlnirea dintre „Paganini și Stradivarius", reluînd sugestiva comparație a lui I.L. Caragiale, mai trebuie și... Mozart. A promovat producțiile autohtone, în buna tradiție pașoptistă, și a acceptat ideea reprezentațiilor

cu piese „de import", cu o singură condiție: să fie date pe mîna unor traducători competenți și să fie bine jucate:

„... d. Pascali, [...], îndoapă pe bietul public cu tot soiul de producții păcătoase, ieșite din fabricile melodramatice ale Parisului. Schilozii, bețivii, pungașii, desfrînații, spînzuraților, nemernicii, prostituitele, tuberculoșii și toate spurcăciunile și lăturile parisiene, înscenate de industria teatrală franceză, apoi traduse ori localizate în romînește, de oameni ce nu se pricep nici la romînească, nici la franțuzească, ce nu știu nici ce e romînul, nici ce e franțuzul, ni se dă ca producții literare și artistice pe scena întîiului teatru din țară, menit, cum se zice a fi «Înaltă școală națională de estetică și morală» pentru publicul romîn.

Afară de asta, răul tot n-ar fi așa de grozav dacă chiar aceste ticăloșii exotice s-ar juca cumsecade..."

[...]

„Nici nu se mai pomenește de manierile, obiceiurile, tradițiile locale: toți, de orice vîrstă, de orice neam, din orice vreme, din orice loc, eroii de pe scena noastră se îmbracă, mănîncă, umblă, se mișcă, trăiesc și mor după un singur tipar."[58]

Nu i-a scăpat din vedere nici adecvarea scenografiei la conținutul dramatic reprezentat scenic, și nici rolul pe care ar trebui să-l aibă direcția de scenă în bunul mers al unui spectacol[59].

Toate „grijile" majore care-l preocupă pe Caragiale au un reper constant: „măria-sa, publicul!" Conștient de perisabilitatea spectacolului de teatru ce stă sub semnul „spulberării"[60], de caracterul dinamic și irepetabil al reprezentației scenice[61], Caragiale decide: „În teatru este sau trebuie să fie, mai puțin importantă întebarea ce se joacă, decît cum se joacă. Că trebuiesc amîndouă elementele, literatură și interpretație, să fie bune pentru a produce ceva perfect mulțumitor pentru public nu încape vorbă; [...]". De îndată ce se va ține seamă de toate dimensiunile care întregesc unitatea spectacologică, „... publicul încetul cu încetul se deprinde a privi teatrul ca teatru și astfel, cîtuși de puțin interesantă să fie piesa, numai bine să fie jucată, totdeauna munca artiștilor va fi potrivit răsplătită."

Conștiință europeană, Caragiale urmărește atent evoluția cultural-educațională a publicului românesc, atribuind presei – gazdă a criticii teatrale – un rol deloc de neglijat:

„Publicul romînesc, cu siguranță se europenizează pe zi ce merge: el are astăzi nevoie din ce în ce mai simțitor de instituțiile de cultură europene. Succesul mereu crescînd al publicisticii în genere, atît material, cît și moral, este în această privință un semn caracteristic."[62]

În *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, Caragiale se dovedește încă o dată (a cîta oară?!) un spirit ce și-a depășit epoca. Funcția culturală a presei, precum și rolul pe care trebuie să-l îndeplinească critica teatrală, profesionist făcută, fac obiectul primei părți a articolului, intitulate *Critica teatrală și presa noastră*, ce se vrea o pledoarie pentru „... înțelegerea misiunii culturale ce are presa în societățile moderne"[63] și o „cercetare în treacăt asupra răspunderii ce are presa de la noi de starea actuală a teatrului romînesc"[64].

Veritabil om de presă, nu doar de teatru, Caragiale enunță un principiu destul de modern: presa nu are doar funcția de a alimenta zilnic gustul, nu o dată îndoielnic al publicului, spre creșterea tirajului, ci și pe aceea de a educa acest gust, prin sancționarea acelor producții teatrale – în cazul nostru –, care nu se ridică la un anume standard de calitate.

Pentru aceasta însă este nevoie de gazetari-critici teatrali competenți și posesori ai unor principii deontologice bine puse la punct și de neclintit:

„Înrîurirea puternică ce o are critica adevărată asupra mersului lucrurilor publice, în o societate deprinsă oarecum cu citirea gazetelor, este netăgăduită; de aceea ne-am gîndit că bine ar fi să dăm cititorilor o critică în cunoștință de cauză, cum am zice o critică «cinstită» asupra teatrului nostru..."[65]

Pentru realizarea acestui deziderat e necesară o privire sinceră și obiectivă asupra felului în care se făcea critică teatrală în vremea respectivă, pentru că numai o atitudine severă poate fi constructivă și poate asigura „integrarea europeană" a dramaturgiei și spectacologiei românești:

„... cîți dintre gazetarii noștri sunt prin firea lor «chemați» și «aleși», și prin știința lor vrednici a face meseria de care s-au apucat; ..."

„Scopul nostru... să căutăm a ne desluși cît se poate asupra întrebării: cum se face critică teatrală la noi?";

„O corupție sistematică a oamenilor presei de către oamenii teatrului"; sînt numai cîteva dintre „temele" care îl determină pe Caragiale să decidă că: „... am pus de gînd a da aici asupra teatrului romînesc un șir de articole critice, pe cari ne vom sili a le face cît se va putea mai obiective, întru speranța că nu puțin bine vom aduce prin ele acestei instituțiuni"[66].

În slujba adevărului și convins fiind că e singura soluție ca starea de lucruri total neproductivă pentru peisajul teatral românesc să fie abolită, Caragiale nu pregetă să înfiereze avantajele păguboase care decurg din prieteniile gazetarilor cu actorii și care nu fac altceva decît să crească șansele de afirmare a unei mediocrități artistice, în detrimentul publicului, pe care Caragiale l-a iubit și stimat, înțelegînd că teatrul nu poate exista în afara spectatorilor și că orice teatru are publicul pe care-l merită: „... teatrul nostru s-a deprins a nu citi despre dînsul la gazetă decît: «Domnul X... admirabil! doamna Y... fenomenală! domnișoara Z... sublimă!»

Și astfel, cînd un om care pricepe lucrul cutează să rupă armonia acestor platitudini și să zică de bună-credință: «Domnul X... fals; dna Y... lipsită de talent; dșoara Z... imposibilă; ține-te: obidă, nervi, isterice!»"[67].

Profesionist desăvîrșit, Caragiale consideră de neacceptat amestecarea criteriilor: o relație interpersonală, amicală, a unui gazetar cu un actor nu are voie să influențeze judecățile de valoare în vreo cronică teatrală ce vizează prestația artistică a respectivului actor, căci se întreabă retoric Caragiale: „Noi, artiștii, scriitorii, cronicarii, publiciștii suntem oare o familie în sînul căreia trebuie să ne tămîiem reciproc și mutual spre a face admirația unui public de gură-cască? Ar fi trist să fie așa."[68] Lucrul acesta nu trebuie să se întîmple pentru că menirea publicistului este să cucerească „încă o libertate foarte

necesară culturii publice: libertatea judecății în materie intelectuală"[69].

Profesionalizarea cronicarilor dramatici (proces, de altfel, în curs de desfășurare, istoria cronicii dramatice în peisajul publicistic românesc, adunînd doar cîteva decenii la momentul Caragiale) presupune înțelegerea teatrului așa cum este el și înțelegerea relației cronicar-artist-scriitor profesional-deontologic: „Știe cineva ce e teatrul, atunci trebuie să știe asemenea că: un artist necriticabil nu poate exista, o piesă fără cusururi nu se găsește pînă acuma, și o reprezentație perfectă nici nu s-a văzut, nici se va vedea vreodată. [...]

Chestia în artă nu stă în atingerea absolutei perfecții, ci în o relativă lipsă de imperfecțiuni. Și tocmai aici stă rolul criticei: să semnaleze imperfecțiile și să recomande eliminarea lor, [...]."[70]

Și toate astea trebuie făcute fără a apela la procedee neelegante, în cultul adevărului, iar cunoașterea lui presupune o justă evaluare pe criterii exclusiv axiologice:

„Decît îmi place să fiu cinstit cînd scriu; înțeleg severitatea, patima chiar; urăsc însă pe cel care face o *nedreptate* ori publică un *neadevăr*. Și *nedrept* este să ataci pînă nu vezi pe om la lucru, ca să-l judeci după rezultat. Și *neadevăr* este să pretinzi că un actor de frunte, oricît ți-ar fi de antipatic personal, nu e trebuincios teatrului, și că altul, de mai mică valoare, dar simpatic, e în stare să omoare scena prin lipsa lui."[71]

Exigențele lui Caragiale în ceea ce privește caracterul dinamic și polisemantic al teatrului, în alegerea repertoriului, în criteriile de selecție a actorilor și de distribuire în roluri potrivite cu talentul, cultura și tehnica creației scenice proprii fiecăruia, în știința construcției dramatice, în aspectele receptării – ce dau imaginea stării culturale a epocii – toate acestea întregesc „spectacolul" unui Caragiale conștient de virtuțile teatralității, de nevoia de emancipare a teatrului de sub dominația literaturii, de a-l concepe ca pe o artă vizuală, la care-și aduc contribuția toate celelalte arte, arta teatrală rămînînd însă autonomă și respectîndu-și specificitatea.

În articolul *Oare teatrul este literatură?*, adevărată artă poetică dramatică, „modernul teatrolog" Caragiale afirmă cu

tărie că teatrul nu este literatură, că el își caută o formă de expresie proprie. Conștient de unicitatea părerilor sale și de spiritul novator, Caragiale susținea: „Din cîți [critici – n.n.] am cetit pînă acuma, nu am găsit în nici unul o părere deosebită în privința teatrului; pentru toți dramaturgul e considerat ca *un fel* de literat sau poet, iar piesele de teatru, ca un fel de producții literare sau poetice.

Cursurile de poetică ne prezintă chiar capitole întregi despre poezia dramatică. Să mă ierte domnii autori de poetice mai mult sau mai puțin elementare să cred despre dramaturgie altfel decît vor d-lor a mă face să cred."[72]

Sînt astfel „atacate" dogmatismul, academismul și impostura declanșate de aristotelism și implicit de ce a urmat după, de la Boileau și Diderot – pe care îl acceptă în alte privințe – pînă la Victor Hugo.

Caragiale scrie mai apoi că „... teatrul... nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot așa de deosebită în genere, și, în special, de poezie ca orișicare altă artă – de exemplu arhitectura."[73] Caragiale insistă asupra specificității literaturii și teatrului ca arte distincte, definindu-le aproape prin opoziție:

„Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect deșteptarea de imagini numai și numai prin cuvinte exprimînd gîndiri: epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gîndi asupră-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gîndiri: aci stau tot obiectul și toată intenția literaturii. Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte."[74] Așadar, apelul la imaginar, în sensul în care apare la Jacques Le Goff, revine teatrului, nu exclusiv prin cuvinte, singurele creatoare de reprezentări-imagine în cazul literaturii, ci și prin tot cortegiul de semne paralingvistice care însoțesc textul dramatic: gest, mișcare, mimică, sunet, lumină, care creează virtuțile teatralității imaginarului dramatic.

Principiul convenționalității care vine să-l substituie pe cel al naturalismului îl face pe Caragiale să reconsidere rolul cuvîntului în teatru:

„Faptul că unul din mijloacele sale de reprezentare este și vorbirea omenească nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură; din acest punct de vedere, teatrul ar avea mai multă rudenie cu arta oratoriei."[75]

Refuzul unui teatru literar și promovarea unui „teatru teatral" nu sînt doar precepte teoretice sterile pentru Caragiale, ci se manifestă și în creația sa dramatică. Teatrul lui Caragiale nu rezistă unei analize exclusiv literare. Așadar, unicitatea lui Caragiale nu constă numai în întîietatea sa ca teoretician modern al scenei, ci și în concordanța dintre concepția sa dramatică și opera propriu-zisă.

„Strigătul" lui Caragiale din finalul articolului *Oare teatrul este literatură?* poate fi astăzi echivalat cu mult uzitata formulă de definire semiotică a teatrului, potrivit căreia acesta este un „sistem sincretic de semne":

„Nu! Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție, și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună la serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren."[76]

Înțelegerea teatrului ca artă independentă și de sinteză se explică la Caragiale printr-o cunoaștere profundă a tehnicilor dramatice, printr-o viziune modernă ce și-a depășit epoca și poate, mai presus de toate, printr-o dragoste de teatru evidentă și declarată:

„... toți la un loc nu iubesc teatrul cît îl iubesc eu!"[77]

2.3. Teatralitate și pragmatica textului

Conceptul de teatralitate cunoaște, după cum am arătat în primul capitol, o adevărată expansiune în cercetarea contemporană. El apare ca principiu explicativ în cele mai diverse domenii: de la viziunea teatrală a existenței în filozofie pînă la perspectiva teatrală a interacțiunii sociale, manifestate la

nivelul ritualurilor interpersonale: salut, întîlnire, relații sociale etc.[78]

Teatralitatea, ca o configurație semiotică specifică, sincretic structurată[79], se constituie dintr-o suprapunere de coduri: verbale, gestuale, mimice, ale obiectelor etc. Conceptul luat în discuție se bucură de o dublă abordare: liniară, care vizează aspectul lingvistic al dialogului, și tabulară, care ia în calcul suprapunerea pertinentă a codurilor semiotice care concură la construirea specificității mesajului teatral. Aplicația analitică a excursului teoretic vizează discursul publicistic și, în consecință, accentul se va pune pe abordarea liniară, cu toate implicațiile sale, dominante fiind „punerea în scenă" și rolul activ al receptorului, co-agent în producerea evenimentului publicistic, citit din perspectiva teatralității.

Ca și jocul teatral, ca formă a spectacularului, jocul discursiv publicistic îi deschide lui Caragiale, pe de-o parte, drumul spre sine, oferindu-i posibilitatea construirii rolului, și, pe de altă parte, drumul spre celălalt, evidențiind dimensiunea comunitară a existenței umane, implicate în „jocul participării".

În acest sens mi s-a părut potrivită o abordare ce vizează dimensiunea pragmatică a textului publicistic, din perspectiva teoriei pragmatice a actelor de limbaj și a analizei conversaționale. De ce această opțiune? Pe de o parte pentru că teoria actelor de limbaj este bazată pe un model dramatic al limbajului curent (frecvent utilizat în publicistică) pe care dramaticul îl purifică, îl sistematizează, îl idealizează[80]. Și pe de altă parte pentru că teoria actelor de limbaj, ocupîndu-se de entități situate între lexis și praxis, poate ameliora reprezentarea prin descrieri explicite de replici, lucru recognoscibil și la nivelul publicisticii, al narativității, și, evident, în teatru.

Relația text-realitate, impusă de specificul discursului publicistic, nu se poate așeza în ecuația mimesisului aristotelic, în sensul că textul ar fi o simplă reflectare a realității pe care o „înfățișează", o „povestește" acest tip de discurs, creat, în bună măsură, pentru a răspunde nevoii narative a fiecăruia dintre receptori. Ei bine, textul în sine are propria lui realitate, diferită de aceea pe care o descrie. Însă, între realitatea textului și

realitatea lumii pe care o presupune sau o configurează, există un raport cert, de cele mai multe ori însă greu de definit.

Abordarea pragmatică deplasează accentul de la instanța producerii la cea a receptării, altfel cititorul-receptor urmărește simultan cele două realități despre care vorbeam mai sus, „corvoadă" de la care se poate însă și sustrage, de exemplu, în cazul eroilor lui Caragiale care citesc gazetele, la berărie, rezistînd tentației de a trage cu ochiul dincolo de text. Această perspectivă este în consens cu cercetările actuale despre teatralitate și teatru, oferind imaginea vorbirii active, în relația ce o unește cu reprezentarea. Analizarea teatralității în conformitate cu teoria acțiunii, ce-și propune să dea seamă de specificitatea vorbirii în teatru, vorbire care este întotdeauna acțiune („Dire c'est faire"), ia în calcul un dublu dialog: la nivelul enunțării: autor-regizor-public și la nivelul enunțului: între personajele ficțiunii.

De asemenea, conceperea publicisticii ca act de comunicare acreditează, de la început, ideea omniprezenței unei atitudini dialogale a ziaristului, dialogismul fiind, cum spuneam, una dintre problemele esențiale ale limbajului teatral. Astfel, publicistul are în permanență în vedere publicul, anticipîndu-i reacțiile și încercînd să se adapteze exigențelor acestuia.

În plus, o abordare din perspectiva pragmaticii textului mi s-a părut potrivită pentru a situa discursul publicistic atît pe poziția unui instrument al comunicării lingvistice între emițător și receptor, cît și a unui mesaj transmis de emițător receptorului implicat în comunicare.

Charles Morris identifica, încă din 1938[81], o diviziune a semioticii în sintaxă, semantică și pragmatică și considera retorica o formă mai veche și mai restrînsă a unui astfel de studiu[82]. Însă, constituirea pragmaticii ca domeniu specific de cercetare, dispunînd de un metalimbaj și o metodologie proprie, se consideră a fi produsul ultimelor decenii: „Colonizarea ei nu a fost decît ultimul stadiu al unei expansiuni în valuri succesive a lingvisticii de la o disciplină îngustă, ocupîndu-se cu datele fizice ale vorbirii, la o disciplină largă, incluzînd forma,sensul și contextul" [83].

Din perspectivă pragmatică, textul publicistic este, cum anticipam, instrument al comunicării între emițător și receptor. Fiecare act comunicativ se compune dintr-o multitudine de factori determinanți, care se pot regăsi în așa-numita formulă Lasswell: „Who Says What in Which Channel to Whom with What Effect". Evident că emițătorul și receptorul ocupă o poziție dominantă între factorii comunicării, doar prezența lor făcînd posibilă comunicarea. Atît producerea, cît și receptarea textului publicistic sînt schimbătoare. „Nici un act de receptare nu este identic cu un altul"[84]. De ce? Pentru că premisele comunicative externe: spațiul, timpul și situația actului de comunicare, precum și premisele interne: factorii biologici, psihologici și sociologici ai receptorului, respectiv emițătorului, formează o rețea foarte complexă, de un permanent dinamism, care condiționează fiecare act al receptării, respectiv creării de texte. Așadar, cîți receptori, atîtea texte, fiecare normă a textualității devenind astfel o normă individuală.

În același timp, pentru receptor textul nu este niciodată același ca pentru cel care l-a produs și invers, pentru că amîndoi aduc în comunicare premise diferite. Așadar, dacă un text are un singur emițător și un singur receptor, atunci, din perspectivă pragmatică, există două texte: acel text care este conceput într-un anume fel și acel text înțeles într-un alt fel anume. La fel se întîmplă și în cazul în care doi sau mai mulți cititori iau contact simultan sau în momente diferite cu „același" text. Constatarea rămîne valabilă și atunci cînd autorul este una și aceeași persoană cu receptorul unui text, deoarece factorul timp, prezent între momentul conceperii și cel al relatării textului, determină o „diferență comunicativă"[85]. Pe același principiu se pune și problema funcționării dialogului teatral, într-un context specific: scena unde se vor evalua cele două niveluri – cel al ficțiunii și cel al reprezentării.

Din cele spuse pînă acum rezultă că dimensiunea pragmatică a textului face din acesta un fenomen deschis permanent unor noi interpretări. Însă, în măsura în care normele textualității, pe care le-am definit ca individuale, se suprapun

cu normele sociale, avem de-a face cu condiționarea istorică a textului. Se consideră „ca normă a textualității pragmatice ceea ce este recunoscut de către o societate ca fiind constitutiv pentru text, într-un anume loc, într-o anume situație"[86]. Norma valabilă azi acceptă, de exemplu, următoarele categorii de texte: știrea, reclama, articolul de fond, reportajul, relatarea etc. Istoricitatea normei devine evidentă prin faptul că diverse specii de text din cele enumerate erau încă necunoscute cu o mie de ani în urmă, în timp ce altele, precum „relation"-urile și „aviso"-urile de la sfîrșitul veacului al XV-lea, au dispărut o dată cu dispariția funcționalității lor culturale, din nevoia de a comunica cît mai adecvat și mai complet, cît mai repede și cît mai direct. Acest fapt determinat istoric justifică afirmația că norma textualității pragmatice e supusă schimbării. Normele emițătorului și ale receptorului pot să coincidă sau pot fi divergente și atunci unul dintre polii comunicării va adopta o atitudine contestatară. Este și situația specifică dialogului teatral cu intertextul epocii, care se constituie într-o problemă a raportului între un discurs teatral creat pentru un public determinat și receptat de un nou public, modelat de o altă epistemă, cu un alt „background". Spre a obține o comunicare eficientă demersul emițătorului trebuie să fie de tip predictiv: să prevadă reacțiile receptorului în funcție de toate formulările posibile. Receptorului i se „recomandă" prin necesitatea sesizării intențiilor emițătorului care conduce la înțelegerea semnificațiilor, un demers de tip euristic: trebuie să opteze pentru acea ipoteză care nu dispune de contraprobe.

Textul publicistic tipărit se întîlnește cu textul literar în această perspectivă pragmatică prin modul aparte în care se constituie și funcționează relația emițător-receptor, relație subordonată condiției de text scris. Aceasta presupune natura definitivă a formulărilor asupra cărora emițătorul nu poate reveni, precum și distanța variabilă în timp și spațiu care-i separă pe emițător și pe receptor.

Emițătorul – autorul discursului publicistic – modelează, în tiparele specifice genului, lumea reală, cu schimburile ei verbale curente, surprinzînd o diversitate de interlocutori și

situații de comunicare care trebuie refăcute de receptor – cititorul de presă – prin predicții, pe baza reperelor oferite de text.

La Caragiale, toate enunțurile dintr-un text sînt forme de manifestare ale unui emițător unic, care posedă capacitatea de automultiplicare. Fapt ce se va dovedi cu prisosință în analizele textelor caragialiene. Receptorii interpelați în textul de presă sau „personajele" introduse spre a servi unui anume demers argumentativ nu sînt decît în aparență autorii replicilor lor: ei sînt, de fapt, „manevrați" de publicist, exprimînd intențiile acestuia, care trece cu dezinvoltură printr-o multitudine de condiții posibile de asumat. Astfel, publicistica lui Caragiale dezvăluie, ca și în celelate modalități de comunicare (proză, teatru), atribute care se înscriu ideii de teatralitate: de la condiția autorului, depășind-o pe cea a textului, Caragiale intră în condiția reprezentării, asumîndu-și rolul de actor, spectator și, nu în ultimul rînd, pe cea de regizor al veritabilei montări scenice în care transformă și discursul publicistic.

Relația stabilită între emițător și receptor, sub diverse forme, este practic direcționată de emițător, care trebuie să-i creeze receptorului sentimentul că întîmplările pe care i le supune atenției merită să fie povestite pentru că sînt neobișnuite, neprevăzute, incită la meditație etc.

Ce face emițătorul – Caragiale – cu receptorul său – cititorul – care devine, din pricina oralității și a teatralității lui Caragiale, auditor și spectator, sub ce formă îl implică, ba chiar îl ademenește, transformîndu-l în complice, vom vedea mai departe.

2.4. Cititorul – spectator al textului publicistic

În mai toate textele sale publicistice, Caragiale adoptă stilul oral, acela care i „s-a potrivit" cel mai bine, convins fiind că drumul cel mai sigur către cititor este cel al dialogului, al adresării directe, prin care receptorul devine *participant activ*

la actul de comunicare, cooperînd astfel la semnificația textului. Caragiale își face din „adrisant" un veritabil partener de dialog, conștient poate de ceva ce avea să spună Borges: „...publicul este o iluzie. Nu există așa ceva. Vorbesc cu dumneavoastră personal"[87]. Caragiale spune și el la fel de direct: „Eu scriu pentru d-ta, cititorule"[88]. Elogiul „stilului potrivit", care, pentru Caragiale, omul, publicistul sau literatul, este dialogul, avea să-l facă în *Cîteva păreri*[89], articol conceput ca un răspuns polemic la adresa lui M.Dragomirescu, care nega utilitatea gazetăriei. Echivalat de Tudor Vianu cu o adevărată „artă poetică", *Cîteva păreri* pune „stilul potrivit" sub semnul ritmului, ritm pe care Caragiale avea să-l obțină din permanenta implicare în scrierile sale a cititorului-receptor. Astfel conștiința de om modern a lui Caragiale l-a determinat să sesizeze ceea ce Noica avea să spună mult mai tîrziu: „...de la ritmurile cosmice, trecînd prin cele circadiene și apoi prin bioritmuri, pînă la pulsațiile vorbirii și gîndului, totul pe lume este ritm" [90]. Pentru a păstra însă echilibru între ritmul în care se desfășoară spectacolul lumii pentru ochiul și sufletul nostru și ritmul în care, prin discursul publicistic, se răspunde spectacolului lumii e nevoie de mijloace adecvate care să îmbrace ideea, adică de un „stil potrivit", stil pe care Caragiale nu-l confundă nici o clipă cu „maniera": „între stil și manieră este aceeeași deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial." [91]

Caragiale nu cade nici un moment în capcana ignorării cititorului, deoarece tot ceea ce scriu ziariștii este destinat receptării de către public, printr-o lectură activă, firească înțelegerii textului. Sub aspectul frecvenței, raportarea la cititor, sub diverse forme, nu este deloc un procedeu de neglijat. Poate că prin spiritul său evident modern, Caragiale a anticipat ceea ce astăzi nu mai este neobișnuit pentru nimeni: modelul presei interactive. Dialogul epistolar permanent dintre ziare și cititori, emisiunile radio sau TV în care spectatorii pot interveni telefonic sînt doar cîteva exemple care au în vedere evoluția formelor de implicare a receptorilor în discursul publicistic.

Desfășurarea progresivă a discursului publicistic apare ca dependentă de consolidarea fondului de informații pe care Caragiale le posedă în comun cu cititorul. Datele acumulate devin astfel presupoziții, care asigură discursului „unitatea de referință (satisfăcînd deci condiția de coerență)" și oferă „baza necesară amplificării construcției" argumentative („deci satisfacerea condiției de progres")[92]. Baza informațională comună, constituită în exclusivitate de Caragiale, este considerată un dat natural. În aceste condiții, publicistul și cititorul aparțin aceleiași comunități. În consecință, problematica abordată este înscrisă într-o sferă comună de interese, cititorul-receptor fiind astfel prins într-un *captatio benevolentiae* continuu. În același scop Caragiale uzează de procedura conversațională a flatării interlocutorului și de strategia întemeiată pe avansarea unor ipoteze în legătură cu aspecte privitoare la destinatar, bazată pe acea atitudine optimistă asupra eficienței actului comunicativ, specifică politeții pozitive. „Manipulînd" presupozițiile[93], publicistul-emițător își comunică propriile intenții, sub aparența că e gata să răspundă dorinței receptorului de a-și completa informațiile pe care le are deja sau de a obține altele noi.

Publicistica lui Caragiale acreditează imaginea unui cititor complice. La nivel textual această complicitate este în strînsă legătură cu teatralitatea discursului său publicistic. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, a cărei analiză ne-a servit drept model, remarcă, apropo de schițele lui Caragiale, fapte de limbă identificabile și în cazul publicisticii, structura dialogală manifestîndu-se explicit la nivelul de suprafață al textului: „prezența persoanei a II-a a pronumelor și a verbelor, schimbul de replici imaginar între autor și cititor ale cărui reacții sînt anticipate"[94]: „Atunci ce-i rămîne tinerei societăți de făcut? va întreba cineva"[95], sau "Dimineața știu ce-ai să-mi zici la acestea"[96]. Folosirea frecventă a verbelor „a spune" și „a zice": „Ce putem noi, profanii, să zicem? Putem noi spune cu siguranță care dintre amîndoi are dreptate?"[97], „Eu însumi, cum am spus acum cîteva zile..."[98] sau „Da, zic și eu, redactorul coloanei V..." la care vine replica atribuită aparent receptorului: „Atunci, dacă e așa, zici d-ta, cititorul,..."[99] „sugerează faptul că pentru Caragiale,

opoziția dintre cele două forme de comunicare, scrisă și orală, se neutralizează, însă în favoarea celei de-a doua"[100]. Ba mai mult, Caragiale își afirmă deschis preferința pentru dialog: „să vorbim dar de calități...etc."[101]

În aceeași notă a teatralității derivate dintr-o atitudine retorico-dialogală a emițătorului ce-și implică receptorul în text, transformîndu-l în spectator activ, coautor al semnificației textuale, trebuie remarcată utilizarea frecventă a interjecției „iată": „Iată în adevăr ce ne mai lipsește."[102], „Iată ce face atît de groaznică părăsirea scenei"[103] sau „Iată ce știam cu toții pînă astăzi despre Dumitru Brătianu"[104].

Apelul la verbe, locuțiuni și expresii asociate ideii de confesiune: „Mărturisesc drept ..."[105] sau „Mărturisesc că eu am fost culpabile"[106] îi oferă publicistului Caragiale posibilitatea de a juca rolul confidentului unui cititor – reprezentant generic al unui public căruia Caragiale i se infiltrează politicos în structuri, rezultatul acestei solidarizări fiind nu o dată o ironie mai mult sau mai puțin așteptată: „Mărturisesc că eu am fost culpabile. Într-un moment de uitare, am cutezat să arunc o glumă profană asupra numelui său. Înțelegeți bine că este vorba de tînărul Aamsky"[107].

„Solidarizarea cu cititorul este subliniată emfatic, prin construcții comparative de egalitate"[108]: „Ți s-a întîmplat poate, cititorule, ca și mie, să vezi..."[109], „Dar oricum, eu gîndesc ca d-ta, cititorule,..."[110] sau prin folosirea frecventă a formelor de plural inclusiv: „Care va să zică, avem aci a face cu..."[111], „Pînă cînd să ne tot uităm, cu brațele încrucișate", „Să nu uităm criza agricolă...", „Sîntem pierduți fără industrie"[112], „Iată ce știam cu toții pînă astăzi despre..."[113].

Sentimentul de autenticitate și de participare directă la evenimente a cititorului este o condiție pe care trebuie să o îndeplinească orice text publicistic. Prin forme de conjunctiv sau de imperativ, cititorul-spectator este invitat să-și pună în funcție toate simțurile pentru a putea vedea, auzi, simți ceea ce le propune reporterul-regizor I.L. Caragiale: „Închipuiți-vă: îmi găsesc beleaua cu..."[114], „Pînă cînd să ne tot uităm..."[115],

„Vezi, asta-i asta"[116], „Dar să ne închipuim așa, pentru ca să ne treacă de urît...", „Iată să vedem acuma ce-ar putea să constate și să reconstituie..."[117].

„Apartenența la același grup face posibil transferul de păreri, atitudini sau preferințe dinspre publicist spre cititorul său. Modalitățile de transfer adoptate au însă caracter strategic. Utilizarea procedurilor conversaționale curente de flatare a interlocutorului îi permite lui Caragiale să se situeze pe poziția celui care acordă permanent credit partenerului de dialog, contînd pe capacitatea acestuia de observație și interpretare"[118]: „Desigur stiti ce va să zică un autor de predilecție..."[119], „Se înțelege dar ușor..."[120], „Oricine, prin urmare, poate pricepe..."[121] etc.

„În realitate, pe această cale, se atribuie statutul de presupoziții elementelor pe care naratorul vrea să le comunice sau să le precizeze"[122]. Similaritatea de opinii avansată exprimă în fapt, indirect, opinia emițătorului, singurul posesor al datelor care justifică evidența interpretării.

Atunci cînd însă vrea să marcheze opoziția dintre lumea reprezentată de emițător și receptor și cea reprezentată de situațiile și persoanele care constituie pretextul discursului publicistic, Caragiale se distanțează net, delimitîndu-se fără echivoc: „N-aș vrea să mă pomenesc că m-apucă Bedros, după ce am plătit lui Agop, și că sînt silit să intru în forme și cu Bedros: nu sînt amator de așa ceva; refuz categoric – mie nu-mi place ce vă place dv., stimate domnule Agop."[123]

„Alteori, strategiile politeții pozitive mediază transmiterea de informație nouă, menținînd intact sentimentul de solidaritate a cititorului cu"[124] emițătorul:

„... trebuie să ne înțelegem: nu e vorba de dimensiunile, de obiectul sau de pretențiunile unei lucrări; e vorba numai de raportul între osteneala ce și-a dat spiritul meu cu dînsa citind-o și folosul ce el a obținut după osteneala sa"[125] sau „Mai rămîne un lucru de dorit. E adevărat că acest lucru la noi nu prea e lucru mare; dar, în fine,pentru că trebuie adesea să ne gîndim în treacăt – mai rămîne publicul național."[126]

În exemplele citate, „substituirea persoanei a II-a plural are efectul de a-i include pe ambii parteneri de discuție în realizarea unei acțiuni al cărei singur beneficiar este, de fapt, destinatarul"[127].

„Transpunîndu-se în postura receptorului, Caragiale se preface că răspunde unor posibile obiecții sau întrebări, care iau forma unor replici dintr-un dialog fictiv"[128]:

„Atunci ce-i rămîne tinerei societăți de făcut ? va întreba cineva.

Mult, îi vom răspunde..."[129] sau

„Dar ceva mai mult, nici nu se poate să fie talent sau geniu fără să fi întrebuințat pomada mea.

– Ba se poate, zici d-ta.

– Ba nu se poate, răspund eu."[130]

Procedeul nu este ocolit de Caragiale nici în schițele în care publicistul își face din colegii săi de breaslă obiect al ironiei:

„Dar, va zice cineva:

– Bine ! însă cronicarul este si el om, (...); trebuie să aibă și el simpatiile și preferințele, antipatiile și aversiunile sale (...).

– Ei, da – răspunz eu – înțeleg ce spuneți. Însă cronicarul de salon trebuie să-si calce pe inimă (...). Și asta n-o poate oricine, cum o poate Turturel.

– Care Turturel ?

– Edgar Bostandaki."[131]

În *Coloana V-a...*[132], Caragiale se întrece pe sine, monopolizînd toate rolurile cu putință. Debutînd cu adresarea directă către cititor: „Fără să te gîndesti mai adînc, ai putea, auzind de coloana a cincea, să-ti aduci aminte de a cincea roată", Caragiale își asumă imediat condiția de public, exprimîndu-și astfel părerea despre cum ar trebui să fie atitudinea publicului față de presă, dovedindu-și încă o dată modernitatea prin promovarea dimensiunii factuale, evenimențiale a materialelor publicistice, în detrimentul celei plasate în sfera opinabilului: „Ce-mi pasă mie, public, care mă interesez exclusiv de mersul afacerilor politice; ce-mi pasă mie, public, care vreau să aflu fapte, accidente si scandaluri întîmplate, și dacă nu întîmplate, măcar neîntîmplate, ce-mi pasă mie de ce păreri, de ce idei, de ce gîndiri, sau de ce închipuiri e capabilă mintea d-lor X sau Y? Pentru mine, căruia mi-e totdeauna degrabă, măcar că foarte rar am treabă; pentru mine, care am nevoie de încordare a închipuirii, coloana d-tale a cincea este peste măsură de lungă. O consider ca o fraudă ce mi se face."

Fără a teoretiza (au făcut-o cei care ne sînt contemporani, firesc altfel, deoarece „la rădăcină" se află, totuși, Caragiale!), omul de presă anticipează ceea ce în teoriile moderne despre mass-media se cheamă funcția de informare („...vreau să aflu fapte, accidente..."), de divertisment („scandaluri ...") sau capacitatea mass-media de a „fabrica" evenimente atunci cînd ele nu există,devenind astfel doar pentru că presa le acordă atenție, slujind în același timp și nevoia de evadare din real a cititorului într-o lume ficțională („...întîmplate și dacă nu întîmplate, măcar neîntîmplate") și "... pentru mine, (public – n.n.) care am nevoie de încordare a închipuirii...").

Și dacă și-a asumat condiția de receptor, Caragiale își poate permite să-l sancționeze în numele acestuia pe publicist: „Cum, domnule redactor? Dar d-ta mi-ai furat cu marafetul acesta, cu rasolul dumitale literar măcar cinci bucățele picante, care ar fi încăput în locu-i. Dezbateri senine? Fantazii frumoase? Teorii personale?... Mofturi! Nu-mi trebuiesc. Mie dă-mi titluri – un titlu bun este singur o idee. După fiecare titlu, dă-mi un fapt pe care l-ai aflat, sau, dacă n-ai nici un fapt deocamdată proaspăt, dă-mi un fapt de alaltăieri, încălzit; în fine, dacă nu, dă-mi un fapt fierbinte de poimîine. Care va să zică, am titlul, am faptul; mai îmi trebuie o concluzie a d-tale, scurtă nervoasă, caldă caustică, corosivă. Toate, împreună cu pseudonimul d-tale cu tot, să încapă cel mult în două vingalace* și jumătate.

Dar articolul cari să treacă peste o coloană și jumătate! Dar eu, cînd văz așa articole, simt o impresie monstruoasă: parc-aș privi în mijlocul unei ogrăzi, printre animalele domestice din ziua de astăzi, de proporțiuni potrivite, plimbîndu-se grav un mastodonte [sic] antediluvian."

* culegere – termen tipografic (germ.).

Folosindu-se, deci, de presupusa voce a publicului, printr-o procedură conversațională de reliefare, „care va să zică"[133], Caragiale rezumă în cîteva rînduri trăsăturile și structura firești ale unui articol de presă, cît se poate de modern, de la titlu și pînă la conținut, care trebuie să beneficieze, evident, de concretețe și acuratețe. Cît de actuale sînt aceste cerințe!

Fidel unui alt principiu de presă, cu virtuți deontologice, ascultarea ambelor părți, Caragiale se transpune cu lejeritate în ipostaza redactorului interpelat anterior: „Da, zic și eu, redactorul coloanei V, ca și d-ta, publicul; da, articolul a murit, fiindcă trebuia să moară; mai bine zis, fiindcă nu mai putea trăi." Din nou precaut, Caragiale se solidarizează cu publicul, intrînd mai apoi în obișnuitul virtual dialog: „Atunci, dacă e așa, zici d-ta, cititorul, pentru ce coloana V-a? Ce nevoie are fiecare gazetă de un mastodonte?

Domnule cititor, răspunz eu, nu trebuie dusă comparația d-tale pînă la o limită potrivită. Coloana a cincea seamănă numai într-o privință cu un mastodonte; în alte privințe, seamănă cu alte celea. Așa, de exemplu, ca să-ți explic pentru ce toate gazetele au adoptat coloana aceasta, eu am s-o compar cu un instrument muzical de lux, foarte la modă astăzi – cu aristonul*".

Narativitatea literatului Caragiale vine să interfereze în continuare cu scopurile retorice ale discursului publicistic, slujite de o veritabilă digresiune pe traseul demonstrației, oarecum polemice. Prin deschiderea unei astfel de ferestre fabulatorii, Caragiale își probează argumentele care sprijină punctul de vedere al redactorului, semnatar al coloanei a V-a. Comparînd aristonul[134] cu coloana a V-a a unei gazete, Caragiale își avertizează cititorul asupra imposibilității desființării acestui spațiu tipografic: „Prin urmare, domnule cititor, ia bine seama: la orice petrecere – aristonul; la orice gazetă, coloana V".

În final, Caragiale nu se poate despărți de publicul său decît în „bune condițiuni", chiar dacă, pentru moment, au avut opinii

* Aparat muzical care, acționat cu o manivelă, execută mecanic arii înregistrate pe discuri.

divergente. În general însă, „...oricum, eu gîndesc ca d-ta, cititorule...".

Indiferent de rolul asumat sau de tonul adoptat, Caragiale „urmărește să creeze impresia că semnificațiile textului nu sînt rezultatul unei receptări pasive, ci se constituie prin cooperare"[135]. Referirea explicită la cititor în text ar putea fi motivată de tendința spre autenticitate, impusă de natura discursului publicistic și de nevoia nativă a omului de teatru de a se raporta la o permanență: publicul în fața căruia se ridică cortina.

„Oricum, flatat, ironizat sau înfruntat, cititorul nu poate fi neglijat, căci numai existența lui poate face posibilă tranzacția publicistică și îi dă sens, implicîndu-l pe cititor atît ca persoană socială, cît și ca ființă cu o individualitate specifică"[136]. Condiția cititorului, ca parte activă (modern, am putea spune interactivă) în dialogul implicit și explicit presupus de discursul publicistic este echivalentă în plan logic și estetic cu cea a spectatorului (de ce nu și cu cea a „adrisantului" din corespondență?). Și totul se înscrie în spectacolul propus de orice discurs al lui Caragiale.

Abordînd comunicarea ca pe un proces dinamic, în care participanții intră în subtile raporturi de interdependență, manifestările de la fiecare pol al comunicării – emițător și receptor – fiind în același timp cauză și efect, Caragiale demontează ideea pasivității receptorului, redîndu-i acestuia demnitatea cuvenită.

2.5. Cititorul-receptor, martor și complice al portretelor-caricatură

Că vocația rîsului era definitorie pentru Caragiale este aproape un truism. Cei care l-au cunoscut pe Caragiale-omul mărturisesc că „iradia, în jurul lui, în familie, printre prieteni, un rîs sonor, care l-a ferit de melancolii crepusculare, l-a ajutat să-și păstreze tinerețea afectivă". Opera lui, literară și gazetărească, stă sub același semn.

Nevoia de rîs este la Caragiale „o trebuință morală, după cum rîsul nu exprimă o stare fiziologică, ci o atitudine existențială. Ca trebuință, rîsul înseamnă o anumită nevoie de comunicare, deschiderea receptivă spre ceilalți, disponibilitatea spirituală pentru dialog. Parafrazîndu-l pe Goethe, Heine spunea că acolo unde rîsul nu se aude niciodată să nu-ți oprești pasul", remarca Victor Ernest Maşek. Din acest punct de vedere, cuvîntul lui Caragiale este un „popas" obligatoriu – benefic, indiferent de forma de manifestare a comicului, indiferent de tonalitate și de tehnicile folosite.

Și tot ca trebuință morală rîsul caragialian „e un simptom al nevoii de sinceritate față de ceilalți și față de sine însuși și o condiție a luciditătii și a forței intelectuale, a tăriei de caracter a omului ce se implică în mersul vremii sale și nu o face întîmplător, ci avizat și cu simț critic. O societate care nu simte nevoia sau nu are curajul de a se privi și analiza din cînd în cînd în oglinda parabolică a satirei, care nu suportă zeflemeaua corectivă a „comediei", nu este capabilă nici de auto-critică, și, ca atare, nici de auto-depășire", neputînd stabili o relație de feed-back. Nevoia de rîs este așadar sinonimă cu nevoia încrederii în perfectibilitatea ființei umane. Deși în esență critic, sancționînd ipostazele erorilor și ale defectelor noastre, rîsul este eminamente constructiv și optimist. El acuză, dar conține în sine iertarea, înțelegerea. Nu anulează (decît în cazuri extreme, Dandanache, de exemplu), nu ucide, ci doar dezvăluie. În acest sens, nevoia de rîs semnifică la Caragiale nevoia de adevăr și echitate. Ca atitudine existențială rîsul decurge din sentimentul propriei superiorități. Baudelaire observa că „disponibilitatea comicului se află la înălțimea morală a celui care rîde și nu în micimea sau în decăderea obiectului care l-a stîrnit".

Rîsul lui Caragiale – proces de desmărginire spirituală – reprezintă o constantă, fie că este ironic sau satiric, fie că este zeflemitor cu miez și miză și de ce nu, uneori sarcastic comunicativ, ca ton și atitudine, fie că este, ca să zicem așa, un rîs gazetăresc, fie că e unul literar, ca „spațiu" al expresiei. Rîsul capătă la Caragiale nu numai valoare de cunoaștere, ci

și una de purificare, el reprezentînd atît pentru sine, cît și pentru receptor o formă de catharsis.

Fie că-și „legitimează" legătura deloc întîmplătoare cu teatrul, fie că-și urmează „pornirea sufletească la cariera literelor", apărînd în articolele sale literatura națională, fie că-și manifestă preocuparea pentru acuratețea limbajului publicistic, în slujba căruia s-a înrolat, avînd ca armă „sfînta limbă română", deprinsă de la „binefăcătorul său dascăl"[137], fie că se află în mijlocul agitațiilor politice, Caragiale se dovedește un gazetar cu vocație. Stă mărturie ușurința cu care a „frecventat" mai toate speciile publicistice consacrate sau inventate de el însuși[138].

Gazetarul Caragiale nu a ratat la nivelul modalităților de expresie jurnalistică nici știrile, nici recenziile sau cronicile de carte, nici cronicile dramatice sau politice sau muzicale, nici pamfletele sau reportajele, intuind că, în structura gazetăriei moderne, elementele ei esențiale sînt pamfletul și reportajul, ambele plasate sub semnul i nformației „fierbinți", de ultimă oră. „Ele singure fac gazetăria fierbinte și pasionantă, ele sînt filoanele misterioase, rădăcinile pline de seva care circulă permanent pe dedesubtul frazelor, dîndu-le viață. Acolo unde nu se află nici o picătură din apa vie a acestor izvoare, acolo pagina e moartă și se usucă ochiul cititorului ca un mărăcine. Ce mai poate rămîne dintr-o pagină de gazetă în care nu se găsește o singură frază caustică de pamflet, o singură dezvăluire de senzațională umanitate a unui reportaj, o singură informație de ultimă oră?"[139].

Multitudinea de forme și teme ale discursului publicistic caragialian beneficiază de unitate în diversitate: parodia unor specii (reportajul, știrea) și pastișa unor clișee uzate. Aciditatea și verva neostoite ale lui Caragiale nu l-au putut reține să nu abordeze și portretele-caricatură, care nu o dată tind către pamflete în miniatură, de altfel imposibilitatea separării nete a speciilor fiind o caracteristică a publicisticii caragialiene. Acest *mixtum compositum* cu frontiere insesizabile, în care se întîlnesc diverse dominante retorice, este guvernat de caracterul adresat al jurnalisticii caragialiene, sau de ceea ce lingviștii

numesc funcția de contact, care se poate manifesta sub diferite aspecte, impuse de situația de comunicare în sine. Poate fi o activare periodică a receptivității, o plasare a auditoriului avizat pe lungimea de undă emițătoare, o înclinare de a traduce abstracțiile în planul experienței empirice sau stabilirea unei complicități flatante cu receptorul. „Modelul" dominant rămîne însă imposibilitatea reducției la oricare model.

Să vedem, în continuare, cum se stabilește și cum funcționează contactul cu cititorul, în cazul portretelor-caricatură, ce pot fi considerate forme particulare ale unei construcții de personaje teatrale. În rolurile principale au fost predilect distribuiți Take Ionescu, Macedonski, Bolliac, N.D.Popescu și C.A.Rosetti[140]. Indiferent de gradul de agresivitate al tonului, gazetarul Caragiale „refuză invectiva și trivialitatea", exercitîndu-și doar „fantezia comică, cu dezinvoltură."[141]

Gazetarul, format în redacția *Ghimpelui*, procedează într-un prim pas la amputarea numelor celor vizați: Macedonski devine tînărul Aamski, N.D.Popescu, Popnedea, iar Bolliac, nici mai mult, nici mai puțin decît Beau fleac. Procedeul îl vom regăsi și în *Depeși telegrafice. Serviciul gratuit și de porunceală al „Ghimpelui"*, unde contele Bismark, cancelarul Germaniei este d. de Bis-smîrk, iar mareșalul Mac-Mahon, președintele Republicii Franceze (1873-1879), nu este demn decît de apelativul Mac-Manșon. Miniștrii N.Kretulescu și Costa-Foru vor fi și ei metamorfozați, grație inventivității verbale caragialiene în Cruciorescu și, respectiv, Costea-Chioru [142]. În cazul Take Ionescu, complicitatea gazetar-public se realizează la nivel vizual, necesitatea unei solidarizări lingvistice emițător-receptor fiind redundantă. Efectul vizual este obținut printr-o caricatură semnată de Jiquidi pe coperta *Moftului romîn*, organ pur umoristic, fără precisă orientare politică. Directorul *Moftului* nu poate însă rezista tentației caricatural-portretistice, prezentîndu-l pe cel ce avea să-i devină mai tîrziu idol, într-o explicație-legendă la caricatura amintită, sub porecla curentă în epocă de „șapte pantaloni": „Miss Seven Pantaloons, balerină de primă forță. O nouă stea pe orizontul artei. Totdeauna zveltă, totdeauna triumfătoare, totdeauna cu surîsul pe buze.

Ușoară ca un silf, inconstantă ca un copil, volubilă ca o scrumbie. Virtuoză în piruete, cu toate astea demnă, dă și primește lovituri cu aceeași dezinvoltură... O fată de mare viitor!"[143]. Restricția dimensională, impusă de modalitatea de expresie abordată, explicația legendă, nu știrbește cu nimic plasticitatea discursului eliptic, aproape în totalitate, de verb, avînd însă calități de imagine în mișcare, aproape cinematografică.

Aceeași tehnică, a enumerării (de cuvinte, de știri, de telegrame, de sintagme-tic, de tipare dialogale etc. etc.), creatoare de atmosferă și imagine, de un dinamism paradoxal, dacă ținem seamă de absența elementului verbal, a cărui funcție esențială este de activare a mesajului comunicat, o regăsim și în proza caragialiană. În *La Moși...*, spre exemplu, din aglomerarea de substantive și adjective juxtapuse într-o aparentă dezordine guvernată de arbitrariu, rezultă învălmășeala Moșilor: „Vagoane de tramvai galbene și albastre, tramcare, trăsuri boierești, căruțe mitocănești și biciclete și lume multă pe jos..." sau „Lăutari cu țambalul, și flașnete, și clarinete cu toba mare, și trîmbicioare, și fluierașe, și bîrîitori, și clește clănțănind pe grătare, și strigăte, și zbierete și chiote (...) și un miros de grătar încins!"

Aceeași enumerație, de tip rabelaisian, care dă textului acel ritm pe care Caragiale l-a resimțit ca esențial, o va folosi și în celelalte portrete-caricatură. Astfel „geniul din Pitești", nimeni altul decît Macedonski, este „sumbru, nervos, concis, sentențios, mușcător și răutăcios." Iar lui Bolliac i se „explică" compoziția lumii prin însăși enumerarea tipologică a infamilor care trăiesc într-însa: „așa este lumea noastră, plină de infamii, plină de infami: adulatori lași, talente venali, sibariți mîrșavi, renegați de cîte zece ori, tîlhari, monștri cari și-au înjurat și bătut mamele, bătrîni corupți, seducători și violatori de fetițe ..."

Nu același lucru – privitor la implicarea lingvistică a cititorului – se poate spune despre *Cronica literară*[144], în fapt un portret-caricatură adresat lui N.D.Popescu[145]. Construcția, într-un ton de permanent dialog politicos cu cititorul, are o structură asemănătoare „momentelor": după un lung periplu, după ce anunță tema zilei, „evenimentul", asumîndu-și totodată

rolul de mediator între subiect și public, așa cum șade bine oricărui gazetar ce se respectă, după prezentarea fizică și morală a celui supus disecției, într-o manieră ironică, urmează „poanta" finală: dezvăluirea identității acestuia.

Rotundă, din punct de vedere compozițional, *Cronica literară* se deschide printr-o abilă strategie de *captatio benevolentiae*, acordîndu-i-se credit receptorului, flatat astfel prin manifestarea încrederii în capacitatea sa de observare și interpretare:

„Desicur stiti ce va să zică un autor de predilecțiune; asemenea nu mai încape îndoială că fiecare dintre d-voastră are unul.

D-ta, iubite cititor, ai pe Aristotele; vecinul d-tale are pe Voltaire; amicul d-tale, pe Racine; fratele vecinului, pe Lesage; nepotul său, pe Alfred de Musset; vărul lui, pe Dante...D-ta, amabile cititore, ai pe Lamartine; verișoara d-tale are pe Petrarca, și fiie-sa, pe d-na de Stäel...și așa mai încolo." (...)

Indubitabila presupoziție a existenței unui public cunoscător („Desicur știți ce va să zică ...") vizează Cititorul-generic, surprins însă în diverse roluri sociale: vecin, amic, frate sau văr. Indiferent de ipostaza în care-și exercită competența cognitivă, Cititorul este plasat în aceeași sferă semantică a aprecierii și considerației: „iubite cititor", „amabile cititore" sau „grațioșii mei cititori". Astfel de adresări, ușor condescendente, atrag după sine folosirea persoanei a II-a plural și a pronumelui personal de politețe: „d-ta", „d-voastră" etc.

Ei bine, după ce și-a „asigurat" intrarea în scenă de pe poziții favorizante, Caragiale își „permite" să se aducă pe sine în discuție, solidarizîndu-se cu cititorul prin obiectul tematic ales – autorul de predilecțiune – și detașîndu-se net de receptor, prin particularitatea ironică a poziției impuse de natura celui ironizat:

„Ei bine, eu – permiteți-mi o clipă să vă vorbesc de mine – fac prinsoare că nimeni nu ar fi-n stare să ghicească pe autorul meu de predilecțiune".

Odată obținut acordul și stimulată curiozitatea acestuia (a receporului), printr-o asertiune perfect înscrisă în normele

politeții („permiteți-mi o clipă să vă vorbesc de mine"), ceea ce urmează devine mai ușor de suportat pentru cititorul transformat printr-o comutare de tip emițător-destinatar, în co-autor al portretului-caricatură. Conform normei lingvistice, „eu" îl indică pe cel care vorbește, implicînd totodată un enunț a cărui responsabilitate este asumată de același „eu". Prin apelul la implicare adresat publicului: „Fiți buni, mă rog, și m-ascultați", „închipuiți-vă" etc. se transferă o parte din răspunderea pentru cele afirmate, destinatarilor. Și astfel, prin îndemnul la „închipuire", Caragiale poate fi „acuzat" de o subtilă manevră de manipulare ce are la bază un element de psihologie a mulțimii care presupune că orice „tu" („voi") al mesajului se recunoaște în subiectul său. Iată așadar cum arată „autorul de predilecțiune": „Trăiește; este în floarea tinereții, tocmai cînd se coace talentul.

Fiți buni, mă rog, și m-ascultați; despre dînsul am astăzi să vă vorbesc. Voiți să-i faceți cunoștința?... Îmi faceți o nespusă plăcere dacă-mi dați voie a vă servi în aceasta de intermediar.

Iată:

Ca fizic, închipuiți-vă un băiat cît se poate de bine, afară de o cam prea dezvoltată porțiune de cărnuri, ce (e)a ce, cum zic unii, denotă, în rațiune dreaptă, lipsa substanței neponderabile care, după metafizicieni, constituie, împreună cu materia, ființa umană completă.

Ca morale, este un june plin de talent și viitor, o stea care promite, un soare pentru cerul întunecat al literaturei contimpurane, un fel de cap de școală, o producțiune fenomenale a timpului nostru, atlet în stil și revoluționar în republica literelor. Este adevărat că n-a studiat decît vro patru clase primare, dar tocmai acesta este marele cuvînt pentru care dînsul e revoluționar în astă republică nenorocită. (...).

Autorul meu de predilecțiune-și publică operele numai o dată pe an, în volume cari, pe lîngă toate cele necesarii unui calendar, mai conțin și o mulțime de poezii populare și anecdote foarte amuzante... (...)"

Și astfel, printr-un exces de tehnicism retoric, printr-o hiperdilatare semantică, Ion Luca Caragiale pendulează, aproape

ritualic, între registrul grav și cel trivial și ridicol, servindu-se în intenția-i persuasivă de construcția „pe dos" a portretului, conceput altfel metodic: fizic și moral.

Pentru că vocația dialogului, nevoia de adresare, nu-l poate părăsi pe Caragiale tocmai în momentele de maximă tensiune, își abandonează doar aparent partenerii de discuție, în fapt le modifică statutul, transformîndu-i din participanți activi la schimbul imaginar de replici, în spectatori ai adresării, firește ironice, către „împricinat", schimbare care ar putea trece drept o veritabilă mișcare scenică, motivată de structura evidentă a omului de teatru Caragiale, recognoscibilă și în publicistul Caragiale:

„Nu aibi teamă, favoritul meu autor, grație darului cu care te-a hărăzit sfîntul hram al bisericii Icoana, unde se zice că ai primit botezul, tu te-ai rădicat mai presus de orice critică sau calomnie.

Va veni, te asicur eu, timpul frumos cînd, pe cea mai mîndră dintre piețele cetății noastre, se va rădica bustul tău."

Și în semn de „admirație și prețuire", exprimate „deschis", Caragiale se oferă să-i proiecteze, cu mijloacele-i proprii, din trezoreria „republicii literelor", o potențială statuie:

„Bustul tău – în grăsime naturale cred că e destul – așezat pe un pedestal superb de marmoră antică galbenă; de jur împrejurul pedestalului, spre amintirea servicielor enorme ce ai adus pentru progresul almanachului în România, să se vadă săpate în litere de aur cele douăsprezece semne ale zodiacului împărțite pe anotimpuri, împreună cu sărbătorile și tîrgurile principali de peste an, precum și cu tasele telegrafo-postali. În față un calendar perpetuu de carton à la maior Paposoglu*, edițiune de lus, care, prin un ingenios resort mecanic, să arate cu 140 de ani înainte fazele lunare, eclipsele și schimbarea timpului..." Este o ridiculizare barocă prin multiplicare.

Caragiale are conștiința clară a faptului că gazetarul scrie pentru publicul său, orice act publicistic în afara acestei axiome dovedindu-se inutil, așadar el își justifică intențiile, colaborînd

* Dimitrie Papasoglu (1881-1893), istoric al Bucureștilor.

din nou cu „grațioșii cititori": „Da, grațioșii mei cititori, nimic mai meritat și mai nemerit, și mă felicit că am conceput proiectul de mai sus; eram dator să o fac, pentru că numai eu știu cîte momente de fericire m-a făcut să gust autorul meu de predilecțiune cînd am citit picantele lui nuvele și nuvelete...

De aceea am ținut să-i aduc sincera-mi omagine în aceste modeste rînduri de cronică literară, cărora grațioasa ospitalitate a *Ghimpelui* le permite a vă ocupa cîteva momente."

Și dacă pînă acum Caragiale și-a conceput cititorul ca pe un interlocutor, deloc pasiv, dacă și-a exprimat atitudinea prin dialog direct cu caricaturizatul N.D.Popescu, de ce nu și-ar asuma rolul de receptor însuși ?

„Toate bune, veți zice; însă ai uitat să ne spui numele autorului d-tale de predilecțiune."

Reintrînd cu cochetărie în rolul său firesc de emițător al mesajului, Caragiale dezleagă, în final, enigma:

„ – Mii de scuze, doamnelor și domnilor; vă mărturisesc că, din distracțiune numai, mi-am uitat această datorie, pe care, dacă nu mi-am împlinit-o de la început, țin mult a mi-o împlini terminînd.

Voiți să aflați numele lui?...

Se numește Popnedea."

Bolliac, ținta *Istoriei unei epigrafe*[146], scapă mai puțin șifonat decît N.D.Popescu, fiind gratulat cu un respectabil, altfel, compliment: „bătrîn Ercule în proză". Același ton născut dintr-o presupoziție ca și în *Cronica literară*, care vine să ofere cititorului un sentiment de confort și siguranță, prin descoperirea unui fond de informație comun cu emițătorul, îl scutește pe Caragiale de orice resentimente din partea publicului:

„Știți că este imperialist.

Știți de cine vreau să vorbesc...

De bătrînul nostru redactore ebdomadar – scuzați-mi acest nou calificativ neuzitat pînă acum pentru persoane –; de d.Cezar Bolliac."

Oralitatea dialogică nu întîrzie să intre pe făgașul obișnuit al discursului publicistic caragialian:

„O s-auziți prin lume, o să citiți prin gazete că Rouher* este capul partizanilor *Apelului către popor*. Nu credeți, domnilor, asemenea minciuni! Rouher, vă spun eu, este numai o cortină din dosul căreia un altul lucrează pentru băiatul lui Napoleon. Este d. Cesar Bolliac." Așadar, încrederea destinatarilor mesajului, plasați în vocativ, este cîștigată prin apelul la argumentul autorității: „vă spun eu", „eu" – nimeni altul decît jurnalistul credibil, care există numai prin și pentru publicul său.

Prozatorul și autorul dramatic interferează permanent cu publicistul Caragiale. Astfel, Bolliac este „încondeiat" energic, prin cîteva mișcări sacadate, cu valoare de indicații regizorale, alt argument în favoarea lecturii spectacologice a publicisticii caragialiene. Asistăm la o veritabilă scenă în care însăși gazeta devine personaj, declanșator de reacții:

„Își luă tocmai cafeaua dupe masă. Ceru gazetele. Servitorul i le aduse pe o tavă de argint, rămase de suvenire d-lui Bolliac din espedițiunea lui politică din Ungaria.

Luă o gazetă, din nenorocire, era republicană. O deschise și își aruncă privirile alene pe coloanele ei. Cînd, dodată, își schimbă fața; barba începu să-i tremure și să se zbîrlească.

N-apucă să citească încă trei rînduri, și face o mișcare răpede, răstoarnă ceașca cu cafeaua și sare de pe fotoliu țipînd:

– A! Infam! de trei ori infam!", reacție pe care o regăsim la Farfuridi:

„Trădare, trădare, de trei ori trădare..."

Ca pentru a se disculpa oarecum fiindcă a „îndrăznit" să glăsuiască în chiar locul lui Bolliac, Caragiale se simte dator să-i explice printr-o adresare directă cam cum stau lucrurile cu infamia: „Ei, bătrîn Ercule în proză – cum îi venise cuiva gust să-ti zică – așa este lumea noastră, plină de infamii, plină de infami: adulatori lași, talente venali, sibariți mîrșavi, renegați de cîte zece ori, tîlhari, monștri care și-au înjurat și bătut mamele, bătrîni corupți, seducători și violatori de fetițe...Buni de spînzurat, pe legea mea."

* Eugène Rouher – fost sfetnic al lui Napoleon al III-lea.

Ca și în cazul portretului lui N.D.Popescu, Caragiale închide cercul prin invocarea nelipsitului său interlocutor, „măria-sa, Cititorul":

„Ei, domnilor, adesea efectele cele mai mari provin din cauzele cele mai de nimic.

Favoritul portretizărilor caricaturale este, neîndoielnic, Macedonski, beneficiarul mai multor „interpelări de presă" din partea lui Caragiale.

Viitorul om de teatru adoptă în *Voiți cronică literară*?[147] o combinație de tonuri de tip monolog și dialog imaginar, spre satirizarea fizică și morală a poetului Macedonski, ce conducea, la momentul cu pricina, ziarul *Oltul*[148], pe care Caragiale nu se sfiește să-l numească disprețuitor *Dîmbul*.

Caragiale îl plasează pe Aamski „un geniu cu picioarele strîmbe, vorbind pe nas într-un dialect cît se poate mai curat românesc și d-o dulceață de caracter extremă", între „un maniac versificator bucureștean", „celebrul Christorian, acel geniu rătăcitor, flagelator în versuri al viițiurilor ce, din nenorocirea umanității, au bîntuit și vor bîntui etern societățile" și „un veleitar prozator piteștean": „geniul din Pitești (care) este sumbru, nervos, concis, sentențios, mușcător, răutăcios" și „scrie în foi volante". Dacă ne raportăm la „teatralitate" și „imaginar" textul de mai sus pare anume scris. Caragiale îl condamnă pe Macedonski la anonimat, așa cum fuseseră sortiți și ceilalți doi rătăciți în ale scrisului. „Condamnarea" se face, cum ne-a obișnuit deja Caragiale , cu acordul cititorilor, implicați prin folosirea unor forme de plural inclusiv: „ne închipuim că..." sau prin caracterul adresat al comunicării: „Nu vă mirați, doamnelor și domnilor", „Vedeți, doamnelor și domnilor".

Dreptul macedonskian la replică nu a întîrziat să apară, poetul făcînd greșeala să-l acuze pe Caragiale de invidie. Replica acestuia la replică a venit firesc și a fost necruțătoare, cum era de așteptat: „...mă numești invidios. O! iubitul meu de Geniadevski, cine dracul ți-a vîrît în minte ideile astea betege? Tu să fii invidiat! Cine ar cuteza să te mai invidieze? Eu? Să mă păzească toți sînții din calendar!" (...)

„Cu ce-ar putea oare invidioșii să mi te-atingă?

Să-ți impute că nu știi gramatica, ortografia, punctuarea? Dar nu știu dînșii că lucrurile astea nu se învață în clasele primare, ci pe pămîntul clasic al țării lui Tasso, de unde ți-ai datat neasemuitele tale bucățele poetice?

Să te tratez ca pe un poet de contrabandă, intrat fără știrea lui Dumnezeu și a sînților, în republica literelor, ca mulți alții, în timp cînd astă sărmană republică nu posede nici o vamă? Să-ți spuie că poeziile tale sînt niște nefericite fleacuri, niște provenienție nesărate de bucătărie poetică, niște nimicuri debitate în un dialect meschin și în un metru hodorog?"[149]

Caragiale obține efectul retoric anihilant pentru Macedonski prin utilizarea în cascadă, varianta tehnicii enumerării, a unor întrebări retorice, ce-și justifică apariția doar pentru a aminti răspunsul, rolul lor fiind de a aserta, indirect, acest răspuns, prezentat astfel ca opinie general admisă. Retorica interogativă este din cînd în cînd oprită de exclamații, care nu fac altceva decît să supraliciteze efectul pe care mizează Caragiale .

După ce și-a avertizat receptorul asupra celor ce aveau să urmeze: „Ia bine seama, iubite cititor" și după o „introducere explicativă neapărată cititorului", după ce a cerut condescendent permisiunea să se adreseze direct lui Macedonski: „permite-mi, nobilele și genialele meu gentilom de Geniadevski,a m-adresa d-a dreptul ție", Caragiale folosește, fără nici un complex, tehnica retorică interogativ-exclamativă a portretizării caricaturale.

Campania antimacedonski a continuat și în anul următor, tot la *Ghimpele* unde a apărut o *Cronică?...* interogativă, ce satiriza veleitățile publicistice ale lui Macedonski: „pe fiece zi face cîte cinci bucăți. Socotiți și vedeți că pe an, dacă Pythagora merită crezămînt, produce cîte o mie opt sute douăzeci și cinci. Dar talent!..."[150]

Meteahnă veche – talentul – mai exact absența lui în cazul lui Macedonski, îi oferă lui Caragiale șansa de a apela la o normă deontologică de bază – datoria ziaristului este nepărtinirea: „Datoria mea de cronicar este să relatez fapte, iar nu să spui în vileag considerațiunile mele intime, cari în această privință, diferă cu totul de ale unora din cele mai cunoscute condeie contemporane."[151]

Și de această dată „datoria de cronicar" este pusă în slujba „publicului nostru, sînge nobil și curat" căruia i se cere chiar și o atitudine emfatică:

„Găsiți-mi o poziție mai tristă, în epoca noastră stearpă, cînd în totul ne merge după pofta inimei, decît a unui om care și-a propus să scrie o cronică. Ce fel de cronică? Despre cine și despre ce?"

Mizînd pe înțelegerea solicitată în secvența de deschidere, Caragiale încheie politicos:

„Pînă atunci, însă, reclam indulgința dv., doamnelor și domnilor; permiteți-mi a-mi termina cronica pe care n-am început-o încă. Nu prea e politicos din parte-mi, dar comptez pe bunătatea dv. Cu altă ocaziune desicur voi fi mai corect."

Cert este că fiecare „ocaziune", ivită sau creată, este un prilej pentru Caragiale să se raporteze la Cititor, dovedindu-se înzestrat cu capacitatea de a se mișca liber atît în planul ficțiunii, cît și în cel al realității lecturii – prin complicitatea cu cititorul.

2.6. Interferențe: teatru-proză-publicistică-corespondență

Condiția scrisului cotidian vreme de circa 40 de ani, căreia Caragiale i s-a supus cu profesionalism și modernitate, încercînd să profesionalizeze însăși instituția presei, face posibilă sesizarea unor interferențe între publicistică-teatru-proză. Cum afirmam în subcapitolul precedent, unicitatea lui Caragiale constă, dincolo de faptul că omul de teatru și histrionul domină definitoriu opera, în faptul că gîndul său teoretic, conceptual, e în perfectă consonanță cu proiecția artistică, concretă, în operă a unei anume atitudini estetice. Același lucru se poate spune și despre atitudinea lui față de presa vremii și față de „mulți chemații, puțin aleșii" gazetari care făceau din peisajul mediatic românesc al timpului un bun prilej de caricatură. Articole publicistice precum *...Pîinea noastră cea de toate zilele...* care anunță o „fiziologie în două-trei cronice" a presei, plecînd de

la premisa că „Gazeta e una [*sic*] din cele mai interesante produse organice ale vieții publice ale vieții publice"[152], trecînd prin *Coloana V-a*...sau *O săptămînă* își găsesc proiecția în imaginar, în teatru și în proză, prin popularea constantă a operei literare cu figuri de ziariști și cu ziare, a căror prezență e aproape nelipsită.

E suficientă o scurtă trecere în revistă a unor momente: *O scrisoare pierdută* se deschide cu citarea unui articol din *Răcnetul Carpaților*: „Rușine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om!... Rușine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase județe ale Romîniei pradă în ghearele unui vampir!..."[153]

Conul Leonida față cu reacțiunea respectă aceeași schemă: se deschide cu un citat din presă, de data aceasta din *Aurora democratică*:

„Așa cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și știi obiceiul meu, pui mîna mai întîi și-ntîi pe *Aurora democratică*, să văz cum mai merge țara. O deschiz... și ce citesc? Uite, țiu minte și acuma: «11/23 Făurar* ... a căzut tirania! Vivat republica!»"[154].

Prima scenă din drama *Năpasta* îl surprinde, la nivelul indicației regizorale, pe Gheorghe ținînd „o gazetă în mînă"[155] din care va căuta curînd „șirul" și va citi.

Victor, chelnerul din „farsa fantazistă într-un act" *O soacră*[156], citește și el, nu o gazetă, ci o broșură care se dovedește a fi tot un periodic, iar Peruzeanu, o dată străfulgerat de gîndul otrăvirii soacrei, își vede numele în pagina de fapt divers a gazetelor, ulterior gazeta devenind recuzită scenografică, fiind „jucată" ca o prezență amenințătoare pînă în finalul piesei.

Cît despre scena lecturării articolului semnat de Rică Venturiano în *Vocea patriotului naționale* este de notorietate!

Mache Răzăchescu, alias Crăcănel, se cufundă în citirea ziarului, nu înainte de a se pregăti cum se cuvine pentru un astfel de ritual: „se gătește în fața unei oglinzi, își piaptănă barbetele și chelia"[157]. Tot ca amenințare, ca în cazul *Soacrei*, funcționează gazeta și pentru Mița: „O să fie un scandal... dar

* Februarie, după calendarul popular; aici e vorba de răsturnarea domnitorului Al.I.Cuza, la 11 februarie 1866.

un scandal... cum n-a mai fost pînă acuma în *Universul*"[158], iar pentru Didina instrumentul extremei compromiteri: „Ce scandal! O să mijlocească proces, poliție, procuror, și pe urmă la jurați... O să ne dea pîn gazete! [...] Sînt compromentată..."[159].

Temă și variațiuni, *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*, *Urgent*, *Telegramă*, *Atmosferă încărcată*, *High-life*, *O cronică de Crăciun*, *Reportaj*, *Articol de reportaj* sau *Greu de azi pe mîine*... sînt numai cîteva – selecția e pur aleatorie – dintre prozele lui Caragiale alcătuite fie numai din texte gazetărești, fie avînd ca subiect o anume imagine a presei, fie constituindu-se într-o veritabilă scenă pe care evoluează „celebrii" gazetari de tip Caracudi, Karkaleki, sau Bostandaki, specializați în „a da de mal gazeta"și transformînd textul narativ într-o potențială scenetă teatrală.

Indiferent de ipostaza în care apare gazeta în teatrul sau în proza caragialiană, ea este o realitate, o prezență costantă și se înscrie pe linia generală a nevoii de a vorbi a celor care populează imaginarul caragialian, căci gazetele sau articolele care se citesc sînt pretexte pentru declanșarea unor conversații ulterioare, nu o dată comentarii ce devin adevărate controverse pe marginea celor citite.

Eroii lui Caragiale sînt fie ei înșiși publiciști, fie devoratori de texte publicistice, care declanșează un adevărat „delir oral"[160] ce le oferă unor „infatigabili" în ultimă instanță amici să facă dovada disponibilităților lor comportamental-ludice, întregind importanța și semnificația teatralizantă a oricărui text caragialian.

Prezența presei în teatru și în proză devine astfel parte integrantă a imaginarului, ea însăși spectacol, pe de o parte, iar pe de altă parte anumite specii publicistice se transformă în narațiuni teatrale.

2.6.1. Ziaristul – erou al literaturii caragialiene

„Cinste și gramatică – acestea sînt cele dintîi condiții ale unei prese bune. Cine vrea poate să aibă și idei. Dar nu e

obligatoriu", își spunea onestul și hazosul ziarist Caragiale. Dar gazetarii – o breaslă, căci breaslă era gazetăria la momentul Caragiale, și nu profesie – bine reprezentată în schițe, „se sustrăgeau primelor două credințe, în schimb o realizau caricatural pe a treia."[161]

Cîțiva „infatigabili" reporteri populează proza lui Caragiale. Fie că ni-l prezintă pe Karkaleki, „celebrul publicist, întemeietorul presei politice romîne", fie că-l urmărește, ca un veritabil Sherlock Holmes, pe „al dracului, Caracudi", reporterul de senzație, în periplul original al la fel de originalei sale redacții – Cișmigiul – fie că îl compătimește pe cronicarul monden, cu nume predestinat Edgar Bostandaki, căruia i s-ar cuveni un spor special la salariu pentru o slujbă ce-i pune în pericol integritatea corporală și morală, Caragiale demontează și demonstrează, pas cu pas, ceea ce nu trebuie să facă un reporter, manifestîndu-și, mai mult sau mai puțin voalat, disprețul pentru acel tip de presă făcută din „Trei parale bîrfirea, două minciuna, și nerozii... două de-o para!". Nici în piesele de teatru nu-i ocolește pe cei cu a căror meserie a „cochetat" peste 40 de ani, „compătimind împreună" cu Rică Venturiano, „student în drept și publicist" sau cerînd pentru Cațavencu nimic altceva decît „mandatul de deputat, într-un oraș" „de gogomani" în care ziaristul-avocat fără scrupule, Cațavencu, este „cel dintîi... între fruntașii politici...", se-nțelege!

Acești gazetari, personaje ale spectacolului „Cum nu se face presă", îi servesc perfect spiritului critic caragialian. Karkaleki, celebru altfel, e un instrument perfect pentru atacarea moravurilor presei ce slujesc oligarhia[162]. Slugărnicia lui Karkaleki, imortalizată într-un stop-cadru: „Stați! Toți să murim, numai măria-sa să scape!", recunoștința „pioasă" a înjosirii plătite:

„– Vezi-așa, ticălosule! i-a zis Vodă mulțumit, dîndu-i cinci galbeni.

– Ticălos! Sărut-mîna! să trăiești, măria-ta!" sînt cît de cît acceptate pentru „bieții slujbași și isnafi, ispravnici, zapcii", dar de neconceput pentru un publicist și un om politic.

Revolta „sîngelui democratic", stîrnită de astfel de josnice porniri, și-o potolește Caragiale cu aceeași temă cu variațiuni,

născătoare de zîmbet: „Astăzi suntem moderni: suntem departe de vremurile lui Karkaleki:

– Afară, ticăloșilor!

– Ticăloși, măria-ta!"[163]

Procedeul reluării nu este străin nici lui Pristanda, care devine, din exces de zel, ecoul lui Tipătescu: „Curat caraghioz!", „Curat mișel!" și încheie apoteotic: „Curat murdar!"

În *Ultima oră*, reporterul de senzație substituie valoarea supremă a jurnalismului, adevărul, cu minciuna. Doar de-aia e reporter de senzație! Sau paparazzi *in nuce*! Comoditatea unor adevăruri fabricate /vs/ efortul epuizant al verificării informațiilor îi va fi fatală acestui reporter care va cădea în propria-i plasă: păcălitorul păcălit.

Așa-zisul reporter acceptă fără ezitare cele mai absurde născociri ale unui interlocutor la fel de priceput în a le inventa și rău intenționat pe deasupra, afectînd cunoașterea anticipată a faptelor. Finalul deschis ne-ar putea lăsa să credem că „amicul, reporter de ziar" ar putea fi chiar concediat după strașnica-i ispravă.

Reportajele neasemuitului Caracudi, specialist în „a da de mal gazeta", cel „care le află toate cu cîteva minute înainte de-ntîmplare", se supun acelorași legi ca și cele din *Ultima oră!*. În *Reportaj*, însă, Caragiale demonstrează că știe ce înseamnă o știre, a cărei calitate esențială este noutatea (news value), căreia i se adaugă neobișnuitul. Pseudo-știri de tipul: „Azi s-a ținut un consiliu de miniștri, la Ministerul de Interne" nu pot decît să prăbușească gazeta. Caragiale reacționează prompt: „Firește că s-a ținut azi un consiliu de miniștri, fiindcă acolo în fiecare joi se ține cîte unul". Interesul publicului pentru astfel de „informații" fiind inexistent, i se recomandă lui Caracudi, din rațiuni de supraviețuire economică a gazetei, să aducă „informațiuni politice de senzație". Caragiale se dovedește om de presă cu simțul evenimentului, plasat sub semnul insolitului cotidian, „hrană" potrivită pentru o zețărie. Caracudi va mai trăi o experiență nefastă atunci cînd, din exces de zel, în locul unei cronici de Crăciun, va trimite una pentru Paște[164].

O variantă a lui Caracudi din *Reportaj* este reporterul „din întîmplare", autor al *Articolului de reportaj*. În aparență, plin de imaginație, în fapt victima unor stereotipuri.

Cronicarul monden Edgar Bostandaki, alias Turturel, este eroul schiței *High-life*. El îl pastișează de fapt pe Claymoor – Mișu Văcărescu – cronicar celebru în epocă la *L'Independance roumaine*.

Imparțialitatea, corectitudinea și discreția sînt calități pe care Caragiale le apreciază la un cronicar. „Grea profesie, ce-i drept!". Și cînd cronicarul, alias Turturel, „pseudonimul destul de transparent cu care Edgar își semnează cronicele", „este și el om", supus greșelii, deci, se pot produce adevărate catastrofe. Printr-o simplă omitere, – greșeală de tipar – a unei dame ce a fost prezentă la o întrunire mondenă – obiectul cronicii lui Turturel – acesta își atrage asupră-i mînia soțului indignat, care rezolvă cazul „cu două palme vajnice". Lui Turturel i se refuză dreptul la cuvînt, implicit șansa de a demonstra că greșeala nu îi aparține. Din calitățile pe care le consideră Caragiale indispensabile unui gazetar veritabil, precum lipsa de părtinire, corectitudinea, lui Turturel nu-i rămîne decît nedumerirea:

„ – Nu mai înțăleg nimică, pi onoarea mé! zice Edgar (...)"

Nici nu-i de mirare, căci nu degeaba își zice Bostandaki!

Prestigiul de care ar trebui să se bucure un gazetar, că de... presa – a patra putere – îi vine lui Rică Venturiano din faptul că „scrie adînc" și „combate bine". Cine zice? Tot felul de alegători „naivi" din specia conului Leonida care-și manifestă entuziasmul nestăvilit în fața scrierilor celui care se recomandă arhivar-ajutor, studinte în drept, publicist și poet în orele libere. Fără aceste „calități", lui Rică Venturiano îi rămîn doar „jobenul și sticlele-n ochi".

Rică Venturiano are însă un merit deosebit: acela de a-l prefigura pe Cațavencu, maestru în „tupeu" și „gargariseală", care-și ascunde „machiavearlîcurile" și „matrapazlîcurile" sub principii „serioase", împachetate într-o retorică solidă: „Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta." De la principiile

sale, Cațavencu nu abdică decît în caz de forță majoră, ca și colegul său de breaslă, Rică Venturiano.

Caracudi, Karkaleki, Bostandaki, Venturiano sau Cațavencu sunt ipostaze ale aceleiași caricaturi: ziaristul demagog, străin de orice normă profesional-deontologică, specialist în „dat de mal gazeta", marfa ideală pentru ochiul critic al jurnalistului Caragiale.

2.6.2. Gazeta – personaj în universul caragialian

Cum spuneam, Caragiale a văzut-simțit „enorm" și „monstruos" preț de vreo patruzeci de ani, trăind în miezul actualității. Rezultatul peregrinărilor prin atîtea redacții se compune într-o imagine a presei vremii sale, privită cu profesionalism, care poate beneficia, nu o dată, de atributele modernității.

Sîntem în Bucureștiul lui Mitică, în care ziarele de senzație se vînd cu succes la colțul străzii, iar reporterii frenetici precum Caracudi și Karkaleki, specialiști în reportaje inventate, sînt repere valorice ale breslei.

„Ocupația cea mai răspîndită în lumea lui Caragiale este statul de vorbă."[165] Dincolo de a fi un mod de viață, vorbitul poate fi și o formă de disimulare, fiindcă în lumea lui Caragiale ești ispitit să rîzi la tot pasul și rîzi, rîzi, rîzi, și dintr-o dată, „te-apucă groaza, monșer, groaza!...". „Berăriile, bodegile, birturile, cîrciumile, cafenelele sînt temple, locuri de comuniune"[166] în care suprema voluptate este vorbitul, ce are uneori semnificații ritualice. Și totul se desfășoară sub semnul prezentului: „Ce mai e nou?", „Ce mai scriu gazetele?". Informațiile de ultimă oră din presă fac obiectul dezbaterilor dintre partenerii de conversație, de cele mai multe ori „amici"[167]. Presa, în loc să reflecte evenimentele, le creează, devenind partener de conversație. De altfel, așa cum remarca Mircea Iorgulescu, multe dintre gazetele ce apar în literatura lui Caragiale sugerează o participare directă la această trăncăneală, fiind voci, glasuri, ba chiar răcnete: *Vocea Patriotului Naționale*, *Vocea Zimbrului*, *Glasul Țării*, *Ecoul Patriei* sau *Răcnetul Carpaților*.

Numele gazetelor din literatura caragialiană nu sînt, în fapt, străine de titulatura ziarelor vremii: *Buciumul*, *Vestitorul* etc.

Prin atmosfera de complicitate și dezorientare creată de imaginarul jurnalistic, presa apare ca o instituție condusă de luptele politice. Celebrele schițe închinate presei: *Temă și variațiuni* și *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* își trag seva comică din reflectarea diferită a aceluiași eveniment, în funcție de orientarea politică a ziarului. Într-o astfel de situație, presa nu mai este nici pe departe port-drapelul nevoii de informații reale a publicului, ci e redusă la statutul unei fabrici de zvonuri care funcționează după deviza: „Mult zgomot pentru nimic." Prinși în acest mecanism care le depășește competențele – sau le confirmă absența lor –, ziariștii sînt „sublimi, dar lipsesc cu desăvîrșire." Nu-i vedem „la fața locului", ci putem doar citi rezultatul dezastruos al investigațiilor comandate de politica ziarului.

Groaznica sinucidere din strada Fidelității transpune în pagină un eveniment văzut în modul cel mai subiectiv cu putință, pînă la distorsionare, de către persoanele implicate și care se reflectă perfect contradictoriu, în două ziare: *Aurora* și *Lumina*.

Aurora descrie gestul extrem al eroinei în conformitate cu principiile romantice devenite stereotipuri, spre deosebire de *Lumina*, care are o atitudine opusă, lucidă și demistificatoare[168]. Finalul contradicțiilor este de tipul „Pupat toți Piața Endependenței".

Aspectul de parodie e mai vizibil în *Temă și variațiuni* unde stilurile cîtorva ziare devin personaje. Evenimentul reprezintă prilej de perorații politice pentru un „ziar opozant, fără programă, nuanță liberală-conservatoare", invocație a necesității înființării unor categorii speciale: „pompiari-cetățiani" și „cetățiani-pompiari", pentru „un ziar opozant cu cîteva programe, nuanță trandafirie" sau pretext de cronică mondenă pentru „un jurnal chic". Spre a fi scutit de imposibilitatea alegerii, publicului i se oferă varianta oficială, demnă de luat în seamă, prin autoritatea unui ziar „oficios", potrivit căruia „evenimentul" – incendiul din Dealul Spirei – nu a avut loc. Presa – creatoare

de pseudo-evenimente care asigură completarea integrală a spațiului tipografic și salvează gazeta în caz de naufragiu – este și subiectul schițelor *Politică*, *Un sfat la trei zile* și *Înfiorătoarea și îngrozitoarea și oribila dramă din strada Uranus*.

De ceva mai mult respect se bucură ziarele ce se perindă prin teatrul lui Caragiale. Pentru conul Leonida lectura ziarului este expresia unui orgoliu savant: „Ei! domnule, cîte d-astea n-am citit eu! n-am păr în cap!" și a unui obicei matinal cotidian ritualizat: „... obiceiul meu, pui mîna întîi și-ntîi pe *Aurora Democratică*, să văz cum mai merge țara". Așadar, presa se află în deplină exercitare a funcției sale cognitive, credibilitatea nefiindu-i contestată nici un moment: „dac-o fi să fie revuluție, trebuie să spuie la *Ultimele știri*". Reper valoric, sursă de cunoaștere, în absență, gazeta produce grave confuzii și dezorientări: „Cine strică, soro, dacă nu mi-ai citit gazeta de cu seară?".

Lecturii ritualice a ziarului, nimeni altul decît *Vocea Patriotului Naționale* care a dat naștere atîtor controverse, unele mai anecdotice decît altele[169], îi este dedicată o scenă întreagă din *O noapte furtunoasă*[170]. Articolul de fond, *Republica și Reacțiunea sau Venitorele și Trecutul*, semnat de un „scîrța-scîrța pe hîrtie", care „combate bine" însă și semnează R. Vent... e prilej de educație civică și politică pentru Jupîn Dumitrache, mai puțin destoinic în ale înțelegerii decît Ipingescu. După „adînci reflecții" și surprinzătoare deducții logice, cei doi – pătrunși de importanța momentului – își limpezesc reciproc „chestiunile zilei": de la „a mînca... Sfînta Constituțiune...", ba chiar „a mînca poporul" fapt ce „este o greșală neiertată, ba putem zice chiar o crimă..." și pînă la a „avea sufragiu universale...", adică: „știi: masă... sufragiu...". Cheia lecturii vizează în exclusivitate referințe alimentare. Totul e în perfectă concordanță cu structura personajelor „degustătoare" de gazete. Altfel, cu tot respectul: „Ăsta combate, domnule, nu ți-am spus?". „Apoi nu-i zice lui degeaba *Vocea Patriotului Naționale*!"

Omul politic Ștefan Tipătescu, prefectul județului din *O scrisoare pierdută* își începe și el ziua de lucru printr-o lectură ritualică a *Răcnetului Carpaților*.

„Farsa fantazistă într-un act O *soacră*" își tratează gazetele, broșurile și almanahurile vremii ca pe niște obiecte de recuzită doar în aparență. Fără aceste elemente de scenografie, personajele s-ar simți ușor stînjenite. Prezența gazetelor le oferă, nu o dată, posibilitatea de a evita intervenții inoportune, de a refuza replica atunci cînd nu o doresc sau, pur și simplu, de a-și umple timpul: Peruzeanu, într-o indicație regizorală „deschide o gazetă și șade la dreapta, lîngă jardinieră, prefăcîndu-se că citește", își abate atenția de la lectură, consecință a unor factori sonori perturbatori, spre a relua citirea gazetei. Același joc practică și Iulia: „trece la stînga în fund, ia gazeta și se așază s-o citească...". Pentru același Peruzeanu, ziarul poate fi factor de inițiere cognitivă: „Teoriile acestea pe care le-am citit și în ultimul roman publicat de d-ta în *Cimpoiul* sunt așa de clare...", cît și argument al onoarei terfelite, consecință a lipsei de prevedere. Iată ce-și spune, într-un monolog auto-moralizator: „tu vei avea onoarea să-ți citești numele trecut în faptele diverse ale gazetelor. Un autor popular te va imortaliza printr-o nuvelă originală în *Calendarul progresului* pe anul viitor și chipul tău va trece în galeria criminalilor celebr alături cu *Frumoasa Giurgiuveancă* și cu Marchiza de Brinvilliers de Alex. Dumas-tatăl".

Și din gazetar în gazetar, și din gazetă în gazetă ne întoarcem la Caragiale: „Nu știu, mă, cînd am hîrtia albă dinaintea ochilor, mă apucă așa ca o amețeală și o spaimă... Mi se pare că e cineva în spatele meu care-mi pune mîna pe umăr, poate chiar eternitatea, și se uită să vadă ce scriu"[171].

Ne-am uitat, poate că am și văzut, și, ca să nu ne apuce amețeala, ar fi bine să ne oprim...

2.6.3. Spectacol epistolar

Există o foarte importantă secțiune a universului caragialian care nu a devenit încă obiectul unei cercetări minuțioase și moderne: corespondența[172]. Fără a face din ea un centru de interes al unei abordări independente, credem că unele considerații își găsesc locul aici, delimitînd un spațiu de frontieră între proză, teatru și publicistică. Și iată de ce.

Dacă pentru alți creatori un asemenea studiu ar avea o valoare dominant documentar-biografică, în cazul lui Caragiale lucrurile se schimbă, căci sutele de scrisori trimise de el nu reprezintă o „operă complementară", ci una integrată creativității lui.

Este ciudat, dar oricum binevenit faptul că nu un istoric literar, nu un specialist în Caragiale, ci un ziarist atrage recent atenția asupra unor aspecte ce se desprind din lectura corespondențelor[173]. Ce reține Ion Cristoiu? El se oprește asupra unității discursului, regăsind în textele cu „adrisant" precis, formule ale teatrului sau prozei: „pot pentru ca să zic", „care-va-s'zică", „boborul", „din această dilemă nu poți ieși", „dacă era trădare trebuia s-o știm și noi". Ecourile din operă ne trimit la formula „autocitării" observată de Mircea Tomuș[174].

Seria poate continua cu identificarea unor clișee, a unor construcții lingvistice adecvate unor personaje care practică fie „dulcele grai moldovinesc", fie ardelenisme, fie o marcă germană, fie una franțuzească, de scris-vorbit, fie apelînd nemijlocit la un anume personaj din operă, de exemplu la Cațavencu. În felul acesta unitatea se dezvăluie și printr-un proces de substituire, creatorul devine propriile lui personaje, el însuși convertindu-se în acestea.

Evident, toate acestea, foarte interesante de altfel, se plasează întrucîtva dincolo de obiectul cercetării noastre. Spun întrucîtva deoarece o legătură tot ni se impune.

Există în lumea corespondențelor lui Caragiale o autodezvăluire a celor pe care Constantin Hârlav îl numește fericit „omul oximoronic"[175], identificîndu-se ușor o voce gravă, cînd moralizatoare, cînd lirică, cînd comică, cînd ludică.

În multe dintre scrisorile lui, el cere și transmite informații, are nevoie de știri, scrisorile reprezentînd o legătură cu țara, cu oamenii și chiar rezolvarea unor chestiuni strict personale. Există alte scrisori, multe, foarte multe, în care el se dezvăluie a fi un sentimental, un om care are nevoie de prieteni și

prietenie, care are nevoie de gesturi. Formule ca: „scrie-mi", „spune-mi", „povestește-mi", „răspunde-mi", „nu mă lăsa, scrie-mi", „aștept", „ai milă de mine", „scrie-mi, nu mă uita", „scrie-mi curînd", „te rog, scrie-mi, sînt pierdut... Dacă nu-mi scrii... ori mă-mpușc, ori rămîn cel mai ticălos om din lume" se repetă ca un fel de laitmotiv[176]. Caragiale este un liric care se filtrează, se autoironizează, se autoparodiază pentru a-și ascunde plînsul și a-și masca respirația. Uneori filtrul nu mai funcționează și atunci spune: „am plîns toată noaptea, scriindu-ți plîng"[177]. Cînd funcționează, atunci el își încheie scrisoarea cu: „Te îmbrățișez frățește"[178] sau povestește despărțirea de Delavrancea, aflat în vizită la Berlin, despărțire ce risca să devină sentimentală, menționînd: „Ne pupăm cu muci și ne despărțim foarte lăcrimoși"[179].

Uneori este serios. Iată-l formulînd o judecată foarte modernă despre Don Quijote: „așa crede și bunul nostru vechi amic, Don Quijote, care poate nu este un tip atît de neînțeles, și încă mai puțin de ridicul, cum gîndesc cei de seama burtosului scutier."[180] Iată-l definindu-se: „eu sunt cîrpaci bătrîn; eu cos de dragul pingelii, nu de-al cusăturii. Dacă vă place, îmi pare foarte bine, fiindcă țin la cinstea meșterească, dacă nu... mergeți și voi la alți meșteri mai buni să vă încalțe – că, slavă Domnului! sunt destui [...]."[181] În același sens, cere corecturi de cuvînt în tipărirea unor texte[182] sau este categoric în respectarea punctuației: „și mai stăruitor vă rog, luați cu dinadinsul aminte la punctuația mea, păstrați-o cu toată scumpătatea"[183]. Iată-l dînd sfaturi tînărului profesor universitar Mihail Dragomirescu: „... Să arunci generos sămînța frumoaselor sentimente – dragostea de limbă, de gîndire, de patria română. Învață-i că Adevărul și Frumosul sunt două sfinte arătări ale Unuia: ale Este-ului, [...], mai învață apoi că patria nu este o parvenită capricioasă, cochetă, care are nevoie de curtezani fluturateci, [...], ci o nobilă mamă severă, căreia îi trebuiesc copii jurați spre demne isprăvi, cu calde bătăi de inimă, pe tăcute, fără declamațiuni galante."[184] Iată-l formulînd un adevăr fundamental al gîndirii lui estetice într-o manieră mai lejeră: „Dragă Costică, scriu o piesă

într-adins să-ți placă ție: artă cu tendență, de hatîrul tău, și artă pentru artă, de hatîrul lui."[185] (subl. n.)

Trecerea de la grav la comic este ușor de identificat în materia corespondențelor lui Caragiale. Dar ceea ce ne interesează în mod special, măcar că nu ne propunem o abordare intensivă, reprezintă corpul masiv de texte în care scrisorile devin spectacole. Ele nu se deosebesc decît prin tipar și „adrisant" de narațiunile teatrale care sînt *Momentele și schițele* și textele lui publicistice. Ele sînt scenete, dialoguri explicite sau implicite. În acest sens iată un exemplu luat la întîmplare: „Aminteri, ce mai faceți voi cu politica? Merge, ai?"[186]

Nu încape nici o îndoială că foarte multe dintre scrisorile lui Caragiale devin spectacole în care el este autor, regizor și actor, iar destinatarul devine spectator. Ba mai mult chiar, prin subtile tehnici ale dialogului, destinatarul-spectator ia parte la spectacol, într-un fel de interacțiune foarte modernă.

Un asemenea text căruia i-am stabilit o intimă racordare la celebra schiță *La Moși...*, este *Scrisoarea către Alceu Urechia*[187] în care I.L. Caragiale își povestește stînjeneala de care a avut parte în Berlinul anului 1905, cînd l-a avut ca oaspete pe Barbu Delavrancea, varianta real-masculină a coanei Lucsița, eroina bulimică fără leac pornită într-o expediție culinară de proporții.

Atmosfera Moșilor: „Vagoane de tramvai galbene și albastre, tramcare, trăsuri boierești, căruțe mitocănești și biciclete și lume multă pe jos..." [...]. „Lăutari cu țambalul, și flașnete, și claranete cu toba mare, și trîmbicioare, și fluierașe, și hîrîitori, și clește clănțănind pe grătare, și strigăte, și zbierete, și chiote! – e o plăcere!..."[188], este redată prin aceeași tehnică rablesiană a enumerării ca și imaginea pe care și-o face Delavrancea despre Berlin: „Administrație, armată, arte, științe, litere, tramvaie, drumuri-de-fier, birji, chelneri, frizeri, public, prăvălie, case, monumente, mîncare, bere, tot, tot, prost, stupid, imbecil!"[189]

Obiceiurile bucureștene se păstrează și-n Berlin, mai ales că berea e la ea acasă. Așadar, Barbu și Iancu, „doi buni amici", își încep odiseea încă din vagonul-restaurant al trenului ce-i

poartă spre Berlin cu... evident – bere! Barbu va juca, pe tot parcursul scrisorii, rolul moftangiului, veșnic nemulțumit, căruia tot timpul totul îi „pute". În consecință „berea – „iar caldă"! De cînd a intrat (azi-dimineață) pe teritoriul german, nu s-a învrednicit să găsească un pahar de „ber'rece"! (o înjurătură la adresa nemților ca entitate națională)... Dar ce să facem? rece, caldă, alta nu e; asta este; datoria ne calcă s-o bem ș-așa; și tragem – și tutun."[190]

După ce Barbu este plimbat prin Berlin, cu escală la frizer unde îl pune din nou într-o situație „delicată" pe Iancu, nefiind mulțumit de prestația frizerului, ajung într-un final apoteotic acasă, unde îi așteaptă madame Caragiale cu cina. Foamea îi împiedică să mai aștepte isprăvirea ochiurilor și „fără să mai scoatem pardesiul, atacăm fioros o ridiche mare de Bavaria, foarte necăcioasă (specialitate), tăvălind-o prin solniță." Apoi „Vin ochiurile cu mămăliguță și brînză de burduf". Delavrancea, o coană Lucsiță de apartament, „îmbucă, clefăie și scuipă-n taler", neuitînd să critice și să-și arate nemulțumirea față de calitatea bucatelor, spre a putea, probabil, să susțină senin – ca și Lucsița – că n-a prea mîncat prea mare lucru și să o poată lua de la capăt. „Ochiurile – „prea răscoapte", mămăliguța – „prea pripită". Brînza – „iuțită"[...] Peștele rasol – musafirul îl miroase de-aproape de tot, și parcă s-ar cam strîmba. [...] Ciulamaua – „lăbărțată, nu destul de închegată și de prăjită, rumenită!" Și uite așa crește numărul și diversitatea felurilor că te întrebi cum de mai are timp Barbu să protesteze: Friptura de porc (altă specialitate locală, să juri că e piept de curcan) „n-are a face cu purcelul nostru românesc de casă"... Berea (iarăși o specialitate, Pfungstaedter Export-Bock, articol hors-concours, finisim) – „n-are a face cu berea franceză St. Jean". Piersicile – „mălăiețe". În fine, – „apă chioară".

Concluzia lui Caragiale vine aproape ca o ușurare: „Am dejunat". Am putea spune noi, chiar copios! „Dacă ar fi fost St. Jean, poate c-am fi băut mai mult; Pfungstaedter n-am putut bea decît vreo zece sticle, a 700 gr.". Pînă după amiază cînd își vor relua periplul, efectul pare să fi trecut, căci nu avem parte de vorbirea împleticită din *Repausul dominical.*

Supărarea lui Delavrancea avea să se accentueze pentru că „restaurantele de lux, așa-numitele Weinrestaurant, ori Weinabtheilung" nu pun la dispoziția clienților tocmai – ce credeți? – bere! Consecința: „Foarte obosiți, trecem prin cîteva berării; la fiecare, două-trei halbe... Proastă – peste tot.

Înapoi, acasă.

Le souper à la hauter du déjeuner...

Cîteva sticle de Pfungstaedter, în timp ce [...] mi se demonstrează că sunt „absolut tîmpit" în materie de artă.

Încă o sticlă... și celelalte... Foarte tîrziu... Fleșcăială... Somn ușor!... Ar vede' mîne!"

A doua zi, „pogramul" se reia: călătorie la Postdam, evident popas la „Kaisepavillion, mare restaurant". Grupului i se adaugă un nou „amic", proaspăt sosit de la București: d. Doctor Philologiae Paul Zarifopol. Particula de dinaintea numelui nu-l împiedică pe acesta și pe companionii săi să „mîncăm („post", se-nțelege) și [să] ne pilim cu cîteva sticloaie de vin de Mosella, hel mai fain, mă rog frumos, și pe urmă șvarțuri – aavele!*.

Nu știu cum și nu știu de ce, nesimțitori, se vede, la frumusețile esteticei, d. doctor și eu, [...], riscăm oarecari pornografii, nu tocmai grave, ba, aș putea zice, chiar destul de inocente."

Drumul de întoarcere spre casă trece inevitabil prin „țentrum, la Café National", unde se lasă cu biliard și... „bem bere (iar caldă... lui de neamț id'diot)!, răsturnăm pahare, le spargem... șvarțuri... aavele... cești, linguriță, farfurioare etc. etc. Suntem leoarcă!"

Și, uite așa pe nesimțite, „S-a făcut ziuă. Soare... Uite, domnule, cum trece vremea cu conversația!..." Dacă n-ar fi precizat care-i locația desfășurării acestor familiare peripetii, am fi jurat că suntem pe malul Dîmboviței, într-o berărie, unde s-au întîlnit amicii – de data asta cu poziție frumoasă în societate! – ca să-și omoare timpul. Eterna birjă îi va culege pe cheflii, iar birjarul neamț – beat și el – îi va depune la domiciliu unde... surpriză...: „mai bem ceva bere și mai

* cafele

spargem un pahar. Durerea ne-a biruit. Ne culcăm dezbrăcați pe la 8 dimineața, declarînd categoric că de astă dată refuzăm cu desăvîrșire dejunul Didinei."

În felul acesta plăcut se face duminică [!] seară, cînd un nou amic, „un compatriot", d. Gusti, doctor în filozofie și în drept, un tînăr savant, îi va însoți pe ceilalți la gară spre a-l conduce pe Delavrancea care, în sfîrșit, pleacă! Dar nu înainte de a poposi la restaurant unde chelnerul nu va mai fi interpelat cu bătăi cu pumnul în masă, ca la București, ci cu „bătăi strașnice cu cuțitul în servicul de mustar"!

„Două de vin de Rhin (extraordinar, ceva!) la gheață, în găleată de argint, și apă minerală" vor constitui recuzita inițială pentru ca „domnii doctori" să-și ia la revedere în cele mai bune condițiuni. În curînd, ea se va dovedi insuficientă:

„O porție de șuncă, și alta, pe nemestecate... și una de saumon du Rhin fumé... Atacăm eroic cu furculița... malheur!"

Și cum pînă la sosirea trenului a mai rămas ceva vreme, nu se poate să nu se bea o bere pe peron, „sur le zinc"*.

Finalul e demn de cetățeanul turmentat: „Ne pupăm cu muci și ne despărțim foarte lăcrimoși".

Concluzia se impune de la sine: „Am n-am treabă, eu și amicii mei, tot timpul trecut fix, mă duc la berărie!"

Dacă paranteza care ne-a permis să punem în discuție fie și în treacăt, segmentul corespondenței, se susține, atunci ipoteza de la care am plecat este justificată: corespondențele nu reprezintă o „zonă complementară", ci un segment perfect integrat universului Caragiale. Și dacă universul lui Caragiale stă sub semnul teatralității, atunci și corespondențele poartă aceeași marcă.

NOTE

1. Vezi bibliografia finală a lucrării.
2. Vezi în acest sens nota 3 de la „Argumentum".
3. Vasilescu, Mircea, *op. cit.*

* la tejghea.

4. A se vedea în acest sens: Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată* , București, Editura Academiei, 1960.

5. Despre punerea spectacolului sub semnul „spulberării", în esență despre tragismul oricărui „spectacol care prezintă un anumit grad al valorii", a se vedea capitolul „Baroc și spectacol", în Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977.

6. „Intrarea în viața publică mi-a fost pân-acuma închisă de boierii și de ciocoii noștri pe simpla bănuială instinctivă că n-aș fi amantul destul de fidel al sacrei noastre constituțiuni. De ce adică astăzi, la bătrânețe..., să nu le dau dreptate oamenilor arătând pe față de ce sentimente sînt animat față cu actuala lor organizare de stat? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale și politice la care am asistat – și ca istoric, nu numai ca simplu comediante?" (*Opere*, VII, p.456).

7. *Claponul* apare în format minuscul, la tipografia Göbl, din Pasagiul Român. Pe coperta periodicului, începînd cu luna mai a anului 1877, se poate citi următorul cuprins:

Claponul

Foiță hazlie și populară
Apare cînd ese de sub tipar
Tiparul se face în
33333
Exemplare
Deviza este:
!Eftin și bun!
– 10 bani numărul –

În Biblioteca Academiei nu s-au păstrat decît numerele 1, 2, 4 și 6 (cu două foi lipsă).

8. Cioculescu, Șerban, *Viața lui Caragiale. Caragialiana*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 61.

9. *Calendarul Claponului* apare la 20 noiembrie 1878. Pe coperta almanahului stă scris:

Calendarul
Claponului

Almanah hazliu și popular
pe anul de la Mahomet
1295
De la Christos
1878
Oricine va da

50 de bănuți
Va căpăta acest almanah
gratis
Librăria Universală
L.Alcalay
18, Calea Mogoșoaii,18

Caragiale are în vedere și un „public – țintă": „Cocoanelor/ și Demoazelelor/ din toate mahalalele, fundăturile și marginile Bucureștilor/ precum și tuturor Monșerilor/ becheri și familiști/ se dedică acest Almanah." (*ibidem*).

10. *Națiunea Română*, întocmită și condusă de Caragiale, la propunerea publicistului francez Frédéric Damé, stabilit în România, apare în timpul Războiului de Independență. Avea să se prăbușească eroic, după numai 7 numere, ca urmare a publicării știrii false despre căderea Plevnei. Amănunte despre scurta și palpitanta viață a *Națiunii române* în capitolul *Gazetarul* din Șerban Cioculescu, *op. cit.*

11. Subtitlul revistei, *Revistă spiritistă națională, organ hebdomadar pentru răspândirea științelor oculte în Dacia Traiană*, conține în sine intenția polemică față de Hașdeu, care înaintase în 1891 un raport nefavorabil premierii volumului *Teatru* al lui Ion Luca Caragiale, și a fost suprimat după 8 numere. Cu toate acestea, „lupta" dintre cei doi se duce la nivelul conținutului, în ultimul număr din prima serie a revistei apărând parodia *„Ruga spiritistului*, dedicată d-lui B. P. Hășdeu, prezidentul primei societăți spiritiste române, de un Inițiat", nimeni altul decît Caragiale.

12. 1) *Nea Ion* – revistă populară, proiectată de Ion Luca Caragiale, a cărei apariție a fost anunțată de *Gazeta poporului*, în noiembrie 1895.

2) *Prostia română* – revistă care se voia a fi „hebdomadară deocamdată", redactată de un comitet; secretar de redacție: Ion Luca Caragiale. Revista săptămânală *Viața*, condusă de A. Vlahuță, îi anunță apariția pentru 24 ianuarie 1896, apoi pentru 27 ianuarie.

3) *Păreri libere* – revistă plănuită să apară în 1910 la Budapesta.

13. *Ghimpele* (mai 1866-1879), editat de N.T. Orășanu, în continuarea revistei umoristico-satirice *Nichipercea*, apărută în 1859. Titlul revistei va deveni *Urzicătorul* în 1870. Înainte de *Nichipercea* s-a numit *Spiriduș*, iar între 1861 și 1864 a apărut în format broșură, sub diferite titluri: *Arțagul dracului, Codița dracului, Ghearele dracului*, pentru ca în februarie 1865 să-și spună *Cicala*, iar în 1866, *Sarsailă*. Caragiale colaborează la *Ghimpele* între 1873 și 1875. Semnează cu inițialele sau pseudonimele Car și Palicar.

14. Cioculescu, Șerban, *op.cit.*, p. 56.

15. *Ibidem*, p. 57.

16. *Alegătorul liber* – organ al Partidului Liberal, de opoziție. Ziarul are menirea să organizeze alegerile parlamentare și să răstoarne regimul conservator al lui Lascăr Catargiu. Din comitetul fondator al ziarului fac parte: Dimitrie Brătianu, Dimitrie Sturdza, Ion Ghica, Ion Brătianu, Ion Câmpineanu, Nicolae Fleva, ș.a.

17. *Unirea democratică* – ziarul grupării tinerilor liberali cu același nume. Caragiale este corector de la primul număr, 2 noiembrie 1876, pînă în 1877.

18. Decembrie 1877 – ianuarie 1878 este perioada în care Ion Luca Caragiale publică seria de foiletoane *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, semnate Luca. Deși aparține jurnalisticii, *Cercetarea critică* ..., prin concepția etică pe care o promovează, iese din cadrul strîmt și sortit uitării al scrisului cotidian, putînd figura în orice cod deontologic. Radicalismul cronicilor sale dramatice, curajul de a spune lucrurilor pe nume, nu i-au atras prea multe simpatii.

19. Cioculescu, Șerban, *op.cit.*, p.66.

20. Vezi *Naționali-liberali* și *Liberalii și conservatorii* în *Opere*, V. Sînt articole în care Caragiale încearcă să deslușească ideologia partidelor de pe scena politică a vremii.

21. Oficios guvernamental, N.Xenopol – prim-redactor.

22. Ziar junimist la care Ion Luca Caragiale își începe colaborarea după demisia de la Direcția Teatrului Național (5 mai 1889). Aici publică articole politice de fond precum *Cerc vițios*, *Răzeșul de la Golășei și moșneanul de la Florica*, *Anomalii* și *Școala succesului*.

23. La *Ziua*, ziar radical democrat, editat de Gh. Panu, publică Ion Luca Caragiale *Câteva păreri*, diverse articole antiliberale, precum și *Culisele chestiunii naționale*, considerat de Șerban Cioculescu drept „sinteză unică de artă și gazetărie".

24. Caragiale, Ion Luca, IV, p. 2.

25. *O răutate*, apărut în *Moftul român*, nr. 8, 1893, retipărit în *Opere*, III.

26. Vlahuță atribuie subtextul tragic al scrierilor caragialiene, omului: „E multă durere sub glumele lui".

27. Costache Caragiale, fratele tatălui său, se bucura în 1848 de o notorietate deosebită prin activiatea sa „în teatrul românesc din Moldova și Țara Românească. Era oarecum întemeietorul acestei instituții, în amîndouă principatele." (Cioculescu, Șerban, *op.cit.*, p.16). Totodată era și un „distins scriitor dramatic" (*ibidem*) și un mare actor. Preda cursuri

de declamație și mimică la Conservatorul bucureștean pe care avea să le urmeze și nepotul său, Ion Luca. Iorgu, al treilea născut dintre frații Caragiale, actor și el, trăiește în memoria posterității datorită paginilor pe care i le-a consacrat Ion Luca Caragiale: *Din carnetul unui vechi sufleur*.

28. Tipărită pe foi volante, cu semnătura Ion Luca Caragiale, director general al Teatrului Național, datată București 1888, august 22; retipărită în *Lupta*, 1888, 25 august, cu titlul *O întâmpinare personală în cestiunea Teatrului Național*.

29. Caragiale, Ion Luca, *Teatrul Național* în *Constituționalul*, 23 iunie 1889, semnat Zoil.

30. Caragiale a definit „moftul" mai bine ca oricine: „Că umblăm după câștig și am ales scandalul ca mijloc, asta ce e drept e cam așa; dar «scandalul» este pare-mi-se un cuvânt prea aspru, «moftul» credem că e de ajuns." (*Moftul în fața opiniei publice*, în Ion Luca Caragiale, *Nuvele. Povestiri. Amintiri. Varia*, București, Editura Minerva, 1981, p. 91). Singurul criteriu după care trăiește acest „moft" este cel al publicului: „Pe noi ne importă numai să ne citească publicul." (*ibidem*, p. 90).

31. Manolescu, Nicolae, *Întâlnire de gradul doi* în *Desenul din covor*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p.63.

32. A se vedea în acest sens lista de mai jos, care cuprinde titlurile articolelor teoretice și ale cronicilor dramatice, care pot constitui „cuprinsul" unei posibile estetici a teatrului în viziunea lui I.L. Caragiale:

1) *Teatrul cel mare – Urîta satului, vodevil în două acte, prelucrat de d. E. Carada, muzica de d. A. Flechtenmacher, România liberă*, 1877, 29 dec., semnat Luca*.
2) *Cercetare critică asupra teatrului românesc*
   1. *Critica teatrală și presa noastră, România liberă*, 1878, 5 ian., Luca.
   2. *Literatura în teatrul nostru, România liberă*, 1878, 11, 17 ian., Luca.
3) *Teatrul italian, Timpul*, 1878, 19 feb., nesemnat.
4) *Teatrul românesc. Deschiderea stagiunii 1878-79, Timpul*, 1878, 6 oct., nesemnat.
5) *Ruy Blas. Reprezentația marți 17 oct., Timpul*, 1878, 20 oct., nesemnat.
6) *Teatrul românesc,Timpul*, 1878, 12 nov., nesemnat.
7) *Cronica teatrală, Convorbiri literare*, 1885, 1 apr., semnat C.

——— * De-a lungul activității sale publicistice, I.L. Caragiale a semnat nu doar cu numele real, ci și cu pseudonime, unele „ușor transparente". A se vedea în acest sens anexa 3.

8) *Cronica teatrală [I], Voința națională*, 1885, 8 oct., Luca.
9) *Cronica teatrală [II], Voința Națională*, 1885, 18 oct., Luca
10) *[Scrisoare]* – foi volante, reprodusă în *Lupta*, 1888, 25 aug.:
11) *O întîmpinare personală în cestiunea Teatrului Național. Teatrul Național, Constituționalul*, 1889, 23 iun., Zoil.
12) *Teatrul nostru, Adeverul*, 1896, 12 apr. Luca.
13) *Ruy Blas – un debut – Răsăritul unei stele, Epoca*, 1896, 27 nov., Ion
14) *Cîteva păreri anonime, Epoca*, 1897, 19, 20, 22, 23 iul., Ion.
15) *Instituțiile de artă, Epoca*, 1897, 6 aug., Ion.
16) *Oare teatrul este literatură?, Epoca*, 1897, 8 aug., Ion.
17) *Teatrul Național [I-V], Evenimentul*, Iași, 1898, 29 ian.
18) *Ion Brezeanu, Literatura și arta românească*, 1898, 25 dec.
19) *Cronică [I], Pagini literare*, 1899, 3 oct.
20) *Cronică [II], Pagini literare*, 1899, 10 oct.
21) *Eleonora Duse – Mounet-Sully, Pagini literare*, 1899, 17 oct.
22) *Teatrul Național [I], Universul*, 1899, 19 nov.
23) *Teatrul Național [II], Universul*, 1899, 3 dec.
24) *[Benefissul], Universul*, 1900, 7 apr.
25) *Teatrul Național, Universul*, 1900, 22 sept.
26) *[Publicul Teatrului Național], Universul*, 1900, 20 oct.
27) *Un nou teatru, Noua revistă română*, 1909, 28 iun.
28) *Apus de soare, Universul*, 1909, 14 mart.

33. Vezi Toboșaru, Ion, *I.L. Caragiale, modern teatrolog*, în volumul *Contururi spectacologice*, Editura Attis, București, 1998.

34. *Teatrul Național*, 4, p. 353.

35. *Ibidem*, p. 341.

36. *Ibidem*, p. 342.

37. Constantinescu, I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974, pp. 7-8 *și urm*.

38. *Teatrul Național*, 4, p. 342.

39. Caragiale, I.L., *Publicistică și corespondență*, București, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională", 1999, p. 482.

40. *Teatrul Național*, 4, p. 342.

41. *Ibidem*, p. 345.

42. *Cîteva păreri*, 4, pp. 36-37.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*, p. 36.

45. *Ibidem*, p. 37.

46. *Eleonora Duse – Mounet-Sully*, 4, pp. 390-391.

47. Diderot, Denis, *Scrieri despre artă*, București, Editura Meridiane, 1967, p.37.

48. *Eleonora Duse – Mounet-Sully*, 4, pp. 389-390.

49. *Ibidem*, p. 392.

50. *Ruy Blas. Reprezentația marți 17 octombrie*, 4, p. 145.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*, p. 147.

53. *Cronica teatrală [III]*, 4, p. 169.

54. *Teatrul românesc. Deschiderea stagiunii 1878-79*, 4, pp. 142-143.

55. C.I. Nottara, *apud.* Constantinescu, I., op. cit., p. 17.

56. *Teatrul Național*, 4, pp. 353-354.

57. *Ibidem*, pp. 354-355.

58. *Teatrul cel mare–Urîta satului, vodevil în 2 acte, prelucrat de d. E. Carada, muzica de d. A. Flechtenmacher*, 4, p. 126.

59. *Ibidem*.

60. Vezi studiul lui Edgar Papu, citat anterior.

61. „... construcția dramatică și cea muzicală se iau în mișcare: încep, se petrec și se sting în cîteva momente sub atenția noastră, și, voind să se repete, sunt totdeauna altfel, fiindcă materialurile lor sunt însuflețite", în *Teatrul Național*, 4, p. 355.

62. *Teatrul nostru*, 4, p. 210.

63. *Cercetare critică asupra teatrului românesc. Critica teatrală și presa noastră*, 4, p. 129.

64. *Ibidem*.

65. *Ibidem*.

66. *Ibidem*, pp. 129-130.

67. *Cronica teatrală [II]*, 4, p. 165.

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*, pp. 166-167.

70. *Ibidem*, p. 167.

71. *Teatrul Național*, 4, p. 179.

72. *Oare teatrul este literatură?*, 4, p. 315.

73. *Ibidem*.

74. *Ibidem*, pp. 315-316.

75. *Ibidem*.

76. *Ibidem*, p. 317.

77. *Teatrul Național*, 4, p. 179.

78. A se vedea teoria goffmaniană a interacțiunii sociale: conceptele de rol, scenariu, repertoriu, care conduc la ritualizarea interacțiunii sociale („performance").

79. Analiza comunicării teatrale pe baza sincretizării sistemelor semiotice se întâlnește la T. Kowzan, Bogatyrev sau A. Hélbo. Astăzi, cercetarea ia în considerare construirea semnificației teatrale, parcursul reprezentării, decelarea structurilor esențiale ale spectacolului: convenții teatrale, coduri extrateatrale (lingvistice, ideologice, proxemice, tipologice etc.). A se vedea autori precum: Patrice Pavis, A. Ubersfeld, Elam Keir, de Marinis etc., precum și Rovența-Frumușani, Daniela, *op.cit.*, p. 95.

80. Elam Keir afirmă că drama instituționalizează forța socială și interpersonală a discursului, transformând acțiunea incertă a conversației naturale într-un lanț dinamic de evenimente, o rețea (Elam Keir, *Much Ado about Speach Acts*, în *Versus* 41, 1985, pp. 49-67).

81. Morris, Ch. W., *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago , The University of Chicago Press, 1938, *apud.* Ionescu-Ruxăndoiu, *op.cit.*

82. *Ibidem*.

83. Leech, G. N., *Principles of Pragmatics*, London – New York, Longman, 1983, *apud.* Ionescu-Ruxăndoiu, *op.cit.*.

84. Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983.

85. *Ibidem*.

86. *Ibidem*.

87. *Borges despre Borges. Convorbiri cu Borges la 80 de ani.* Volum îngrijit de Willis Barnstone, traducere din limba engleză, Mihaela Simion Constantinescu, Cluj, Editura Dacia, 1990.

88. *O săptămînă*, 4, p. 335.

89. *Ziua*, nr. 35, 22 februarie 1896, la rubrica *Ziua de miercuri* cu titlul *O critică*, semnat L.

90. Noica, Constantin, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, București, Editura Humanitas, 1992.

91. A se vedea în acest sens și D.Popovici, *Stilul în concepția lui Caragiale*, extras din culegerea *Limbă și literatură*, vol. XXIV, Societatea de Științe Filologice din RSR, București, 1970.

92. Conform O. Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 87-89 în Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Narațiune și dialog în proza românească*, București, Editura Academiei Române, 1991, p.92.

93. Presupozițiile sînt un tip de deducții pragmatice, direct legate de structura lingvistică a unui enunț, depinzînd totuși și de factori contextuali; au rol important în delimitarea universului conversațional. A se vedea Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.17 – 18.

94. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.95 și *urm.*

95. *O nouă societate română*, 4, p. 207.

96. *Opera națională*, 4, p.324.
97. *O polemică*, 4, p.266.
98. *Câteva păreri anonime*, 4, p.311.
99. *Coloana V-a*, 4, p.333.
100. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.96.
101. *Teatrul Național*, 4, p.344.
102. *Opera națională*, 4, p.323.
103. *La mormîntul unei artiste*, 4, p.260.
104. *Un mare sculptor romîn*, 4, p.193.
105. *O săptămână*, 4, p.335.
106. *Cronica literară*, 4, p.119.
107. *Ibidem*.
108. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.96.
109. *[Benefissul]*, 4, p.416.
110. *Coloana V-a*, 4, p.334.
111. *Paragrafia talentului*, 4, p.256.
112. *„Frații Assan", Dramă*, 4, p.254.
113. *Un mare scriitor romîn*, 4, p.193.
114. *Epilog la „Frații Assan", Dramă*, 4, p.254.
115. *„Frații Assan", Dramă*, 4, p.252.
116. *Un articol regretabil*,4, p.236.
117. *Arheologie*, 4, p.221.
118. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.97.
119. *Cronica literară*, 4, p.112.
120. *Teatrul cel Mare – Urîta satului*, 4, p.127.
121. *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, 4, p.131.
122. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.97.
123. *Exces de zel*, 4, p.285.
124. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.98.
125. *O bună lectură*, 4, p.287.
126. *Opera națională*, 4, p.323.
127. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.98.
128. *Ibidem*.
129. *O nouă societate romînă*, 4, p.206.
130. *Pomada fermecată*, 4, p.243.
131. *High-life*, 2, pp.78-79.
132. *Coloana V-a...*, 4, p.332.
133. Procedurile de reliefare sînt proceduri conversaționale de tatonare care marchează anumite pauze în structura informațională a enunțurilor, cu rol în performarea actelor ilocuționare, consolidînd componența interacțională sau acțională a comunicării în funcție de orientare: spre

emițător, în cazul procedurilor de reliefare sau spre receptor pentru procedurile de flatare. A se vedea Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *op.cit.*
134. Comparațiile din sfera muzicală nu sînt întîmplătoare în publicistica lui Ion Luca Caragiale, acesta fiind un mare meloman.
135. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *op.cit.*, p.99.
136. *Ibidem*, p.101.
137. „...Mi-am făcut instrucțiunea cu slovă popească, în curtea bisericii Sfântul Gheorghe; am tocat la biserică și am tras clopotele cu dragoste. Prima slovă pe care am învățat-o a fost cu dascălul de la biserica Sfântul Gheorghe", își amintește Caragiale cu nostalgie despre începuturile deslușirii alfabetului. Cel pe care-l recunoaște însă drept dascăl în adevăratul sens al cuvîntului, care i-a sădit în suflet semințe de înțelepciune ce aveau să dea rod peste ani este însă Basil Drăgoșescu.
138. Astfel predispoziția publicisticii lui Caragiale de a lua totul în zeflemea a născut o invenție jurnalistică: „moftul". O altă posibilă definiție a „moftului", găzduit evident în paginile *Moftului romîn*, o dă tot Caragiale: „Elementele de succes: măgulirea tuturor ideilor și formulelor populare, pe care oricine le aplaudă automatic sau prin imitație, precum: tinerimea română, economia română, țăranul român, muncitorul român, regatul român, șcl... șcl...șcl... – în genere fraza goală, declamația șarlatanească, lătrătura patriotică națională – cu un cuvânt, moftul, iată elementul de succes al celor mai multe conferințe" (*Ateneul romîn* în *Moftul romîn* nr.16, 1893, nesemnat). În spiritul definiției „moftului", Caragiale scrie *Rromînul* și *Rromînca* într-un cuvînt „moftangiii". Moftangiul sau românul cu doi sau trei „r" este un model al demagogiei politice, iar *Rromînca* –modelul cucoanei dintr-un high-life permeabil.
139. Bogza, Geo, *Cartea Oltului*, București, Editura Minerva, 1976.
140. Interesul pentru „personaje" precum C.A. Rosetti este comun lui Caragiale și Eminescu. Disputa personală dintre Eminescu și Rosetti are o corespondență evidentă în polemica dintre gazeta conservatoare *Timpul*, al cărei director era Eminescu, și revista liberală *Românul*, al cărei „directore, fundatore, redactore" nu era altul decât Rosetti, care nu scapă satirei caragialiene din notițele apărute în *Ghimpele*. Adversitatea politică dintre cele două gazete și implicit dintre Rosetti și Eminescu îl determină pe acesta din urmă să-l gratifice cu varii „amabilități" pe cel dintîi. Iată, spre exemplificare, două „demontări" publicistice ale lui Rosetti, transformat de Eminescu într-un „bun comun" al scrisului vremii sau cum ar fi spus Caragiale, „hrană pentru zețărie".

„«Hidoasa pocitură», zice Alecsandri, «spirit infernal», zic marginile Bucureștilor, și dacă țăranul n-a ajuns să zică nimic, e că nici nu știe de existența acestei caricaturi.

Crede poate d. C.A.Rosetti că-l urâm pentru aceasta? Nu, ne-ar fi rușine să-l urâm. Ura presupune oarecare respect, pe care nu l-am simți niciodată pentru d-sa. Ne e scârbă și rușine. Scârbă de a vedea pe un om străin ca origine și apucături conducând destinele celui mai numeros și mai cuminte popor de lângă Dunăre, rușine de noi înșine, de amorțirea noastră națională, că am putut îngădui unui asemenea panglicar oriental, bun pentru a bate toba înaintea unei menajerii, să se pretindă conducătorul spiritului public de la noi." (XII, 50)

sau:

„Există o boală de ochi numită daltonism. Ochii deprinși de ea văd culorile altfel; în loc de roșu văd verde bunăoară. Această boală poate deveni foarte primejdioasă, dac-o contractează un conducător de trenuri de drum de fier, căci pricepe semnele ce i se dau cu steaguri sau cu discuri colorate altfel de cum i se dau, și aplicându-le cum le vede, poate expune pasagerii ciocnirilor celor mai dezastruoase. Ei bine, îi cerem iertare d-lui C.A.Rosetti că ne permitem a-i face diagnoza ochilor săi intelectuali, dar d-sa s-a născut cu daltonismul minții, e incapabil a distinge culorile sau se preface pe dos ceea ce zicem și ne atribuie contrariul de ceea ce am afirmat." (XII, 57). Textele sînt preluate din M. Eminescu, *Opere*, IX-XIII, Publicistică. Ediție critică îngrijită de un colectiv de cercetători de la Muzeul Literaturii Române, București, Editura Academiei, 1985.

141. Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni caragialiene*, București, Editura Eminescu,1972.

142. Numele, la Caragiale, are funcție caracterizantă, de plasare a personajului în mediul de proveniență, de indiciu clar al trăsăturilor ironizate. Spre exemplificare dau doar un singur caz ales la întâmplare. Farfuridi și Brânzovenescu, „prototipuri de imbecili" (cf. Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des lettres*, Paris,1961. Caracterizarea îi aparține lui Eugen Ionescu), sînt construiți „în oglindă", apropierea lor începînd încă de la nivelul numelor, cu aluzie culinară, care sugerează, cum remarcase Ibrăileanu, „inferioritate, vulgaritate și lichelism" (*Pagini alese*, București, E.S.P.L.A., 1957, p.189). Oricum, dincolo de problema în sine, des abordată de exegeții lui Caragiale, importantă este unitatea de atitudine, între gazetar și literat. Atenta cumpănire în jurul numelui (fie el un „caz" real, în presă, fie el un rezultat al ficțiunii) se înscrie unității în diversitate pe care o dezvăluie personalitatea lui Caragiale.

143. *Apud.* Cioculescu, Șerban, *op.cit.*, p.72.

144. *Ghimpele*, 2 iunie 1874, semnată Car, retipărită în 4, p.112.

145. N.D.Popescu (1834-1921), nuvelist, istoric popular, autor, timp de 30 de ani,al unor almanahuri anuale ce aveau drept subiect viețile unor haiduci legendari și domnitori populari.

146. *Ghimpele*, 16 iunie 1874, semnat Car, retipărit în 4, p.115. Bolliac era suspectat de a ține trena partidului bonapartist, prin ziarul său *Trompeta Carpaților*.

147. *Ghimpele*, 26 mai 1874, semnat Car.

148. Ziar liberal, antidinastic, condus de Macedonski (București, 14 noiembrie 1873-iulie 1875). Înaintea satirei din *Voiți cronică literară?*, Macedonski mai făcuse obiectul preocupărilor lui Caragiale în *Unui poetastru*, *Ghimpele*, 19 mai 1874.

149. *Ghimpele*, 23 iunie 1874.

150. 4, pp.122-123.

151. *Ibidem*.

152. *...Pîinea noastră cea de toate zilele...*, 4, p. 331.

153. *O scrisoare pierdută*, 1, p. 101.

154. *Conul Leonida față cu reacțiunea*, 1, p. 81.

155. *Năpasta*, 1, p. 325.

156. 1, p. 485. Singurul care încearcă o reabilitare a textului și o reconsiderare a valorii lui real-contextuale este Florin Manolescu în *Caragiale și Caragiale*, ediția a doua revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2002, pp. 95-100.

157. *D'ale carnavalului*, 1, p. 248.

158. *Ibidem*, p. 232.

159. *Ibidem*, 1, p. 485.

160. Vezi Negrea, Gelu, *Anti-Caragiale*, București, Editura Cartea Românească, 2002.

161. Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic*, București, EPL, 1967.

162. Karkaleki în *Epoca* din 26 noiembrie 1896, cu titlul *Cronica* reprodusă în *Calendarul Dacia*, 1898.

163. 4, pp. 416-418.

164. *O cronică de Crăciun*, 2, p. 237.

165. Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 26.

166. *Ibidem*, p. 28.

167. Spre exemplu, Lache și Mache.

168. A se vedea textul, în I.L. Caragiale, *Momente și schițe*, București, ESPLA, 1958, pp. 71-84.

169. Gheție, Ion, *A existat „Vocea Patriotului Național"*, în *Istoria anecdotică a filologiei românești*, Extras din *Limba română*, Anul XIX, 1970 și Trifu, Constanța, *Presa umoristică de altădată*, București, Editura Minerva, 1974.

170. Actul II, scena IV.

171. *Mișcarea literară*, nr. 3, 1924.

172. Capitolul *Între scris și oral. Corespondența* din studiul lui Florin Manolescu *Caragiale și Caragiale* poate trece drept o excepție care atrage atenția asupra faptului că, din martie 1905 și pînă la sfîrșitul vieții, scrisoarea poate fi opera principală a lui Caragiale.

173. Vezi Ion Cristoiu, *Vocile lui Caragiale* în *ABC, supliment literar și artistic al ziarului Azi*, nr. 19, 22 iunie 2000.

174. Tomuș, Mircea, *Opera lui I.L. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977, volumul 1, p. 162.

175. Unul dintre editorii lui Caragiale; I.L. Caragiale, *Cele mai frumoase scrisori*, Ploiești, Editura Printeuro, 2002, p. 11, de altfel, și Al. Călinescu observa că : „Oximoronul este figura emblematică a carnavalescului caragialian", *op.cit.*, p.191.

176. Repetarea acestor formule în aproape toate scrisorile face inutilă indicarea lor în toate notele.

177. *Scrisoare către Petre Missir, joi, 31 martie 1883* în volumul citat, *Publicistică și corespondență*, p. 435.

178. *Scrisoare către Petre Th. Missir, 22 Fevruarie vineri [1885], ibidem*, p. 445.

179. *Scrisoare către Alceu Urechia, Berlin-Wilm, Preussischestr. 10, Joi, 7-20 iulie 1905, ibidem*, p. 462.

180. *Scrisoare către C. Dobrogeanu-Gherea, Berlin-Wilmersdorf, Sîmbătă 30 Iul./12 Aug. 1905, ibidem*, p. 471.

181. *Scrisoare către Mihail Dragomirescu, 10/23.XI.907., ibidem*, p. 505.

182. *Scrisoare către Alceu Urechia, Wilmersdorf-Berlin, Hohenzollernpl. 4. Sîmbătă 21 Oct./9 Noem. 907., ibidem*, p. 501.

183. *Scrisoare către A. Steuerman-Rodion, Wilmersdorf bei Berlin, Hohenzollernpl. 4, Vineri 9/22.XI.907., ibidem*, p. 504.

184. *Scrisoare către Mihail Dragomirescu, Wilmersdorf-Berlin, Hohenzollerndamm 3 Hpt., luni, 18/31.XII, 906., ibidem*, p. 490.

185. *Scrisoare către C. Dobrogeanu-Gherea, F.d. [Iunie 1906]., ibidem*, p. 482.

186. *Scrisoare către Petre Th. Missir, Berlin W., 5 Iunie 1906., ibidem*, p. 483.

187. Vezi nota 179.

188. *La Moși...*, 2, p.125, 128.

189. I.L. Caragiale, *Publicistică și corespondență*, București Editura Grai și suflet – Cultura națională, 1999, p. 453.

190. *Ibidem*.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Motto: „... cu de toate nu se poate, orice lucrare omenească este întotdeauna sortită a nu fi perfectă, deși nu imperfectibilă."

(I.L.Caragiale)

Ce se poate spune acum, la sfîrșitul unui drum?

Cel mai important lucru este să afirmi că acesta nu este un sfîrșit, ci o ipoteză deschisă care este departe de a-și fi consumat energiile, departe de a-și fi valorificat provocările.

Am pornit de la „nevoia de Caragiale", dar această sintagmă readuce în discuție „actualitatea" lui Caragiale.

După fericita exprimare a lui Kott, „Shakespeare, contemporanul nostru", formula a făcut o asemenea carieră încît a ajuns să se banalizeze. Putem oare opera cu ea în cazul lui Caragiale? Dacă da, atunci cum și în ce măsură?

Riscul este că totul tinde să se reducă la descoperirea, uneori cu voluptate, a unor corespondențe la nivelul realităților. Politicianismul, corupția, imoralitatea, demagogia, impostura, miticismul etc.etc. se regăsesc și în România de astăzi. De aici, formule ca „țara lui Caragiale", „lumea lui Caragiale", de aici apelul constant la replici devenite emblematice: „pupat piața endependenței", „industria noastră e sublimă, dar lipsește cu desăvîrșire" etc. etc., fiecare devenind reprezentativ-sugestivă într-o situație sau alta în raport cu un anume comportament sau altul, pentru o realitate sau alta.

Raționamentul care guvernează o asemenea perspectivă nu poate fi respins. Generalizările și exclusivismul merită însă un

tratament diferit, căci extensia este periculoasă și falsă prin reducționism, iar delimitarea „actualității" doar la acest aspect este, cred, neacoperitoare.

Nevoia de Caragiale nu ține în primul rînd de „satisfacția" prin care unii caută și găsesc identități și, deci, prin realitate îl descoperim pe Caragiale sau prin Caragiale redescoperim lumea de azi.

Caragiale mi se pare actual și va rămîne actual, în primul rînd prin valoarea în sine a creației lui. Și prin asta este mereu actual în sensul afirmat de Vianu: „Marile opere sunt însă acele care ne lasă altfel decît eram mai înainte, opere care seamănă în chipul lor de-a lucra asupra noastră cu experiențele cruciale ale vieții, cu bucuriile sau cu durerile care și-au imprimat adînc urma lor în alcătuirea noastră."[1] Ecuația este valabilă și pentru Homer, și pentru Dante, și pentru Shakespeare, și pentru Cervantes, și pentru Goethe, și pentru Baudelaire, și pentru Tolstoi, și pentru Eminescu. Cunoaștem oare multe texte mai profunde și mai actuale despre om și confruntarea lui cu moartea decît Ghilgameș?

Caragiale este actual și prin cîștigurile pe care le realizează la nivelul cunoașterii omului.

Caragiale este mereu actual pentru că ne permite, dacă nu chiar ne obligă, să revenim asupra lui, dezvăluindu-și continuu sensuri noi, semnificații noi, oferindu-ne mereu prilejul de a-l re-descoperi fără a-l trăda. Caragiale este actual și pentru că răspunde și „nevoii cititorului de a nu fi mințit", de a rîde de cei care dețin puterea, de a discuta cu detașare și fără rezerve despre tot ceea ce se petrece în societate.[2]

Caragiale este actual prin funcția moral-terapeutică a rîsului, a cărui valoare de cunoaștere și purificare, iar de aici, de catharsis, e prea puțin discutată.[3]

Caragiale este actual prin crezul său estetic și cultural, prin iubirea de limbă și adevăr, prin responsabilitatea față de cuvînt.

Caragiale este actual prin tot ce ne spune despre om, relații interumane și societate.

Caragiale este actual prin măiestrie și prin geniu constructiv.

Caragiale este actual prin modernitatea gîndirii lui despre artă, în general, despre teatru și presă, în particular.

Caragiale este actual prin modificările pe care le impune nu numai lecturilor din el, căci trecuți prin „experiența Caragiale" nu mai putem recepta la fel nici ceea ce s-a scris-jucat pînă la el, nici ccea ce s-a scris-jucat după el.

Caragiale a atins gloria tîrziu, probabil că după 1935, atît timp cît Pompiliu Constantinescu scria în acel an: „I.L.Caragiale este un scriitor nepus încă definitiv în marea lui valoare de creator."[4] Nu e nimic surprinzător, istoria artei și a literaturii servește nenumărate exemple de succese neconfirmate în timp și de tăceri devenite succese trainice. În cazul lui Caragiale, „destinul" aprecierilor a produs spectaculoase modificări de atitudine: cazul unor Lovinescu, Ibrăileanu și Călinescu vorbesc de la sine. Pînă și Vianu mai cultivă elegante ezitări.

Ideea de actualitate aduce în discuție relația autor-creație-public. Față de public, înțeles ca receptor al ziaristului, al naratorului, ca spectator în sala de teatru, înțeles ca „judecător" al creației, atitudinea lui Caragiale este paradoxală. Iată-l afirmînd: „Să ne purtăm bine cu publicul prin cumințenie, să-i jertfim lucrurile de nimic, dar niciodată datoriile noastre; să ne temem de dezaprobarea lui, dar să știm înfrunta cînd așa ne îndatorează cinstea".[5] Dar tot el, cum am văzut, în publicistică, și nu o dată în proza scurtă, „face curte" cititorului, lăudîndu-l, luîndu-l părtaș la dialog. Să nu uităm că același Caragiale, care aștepta cu emoții, într-o evidentă stare de nervozitate, reacțiile publicului la spectacolele cu piesele sale, scria în *Cîteva păreri*: „ Omului înzestrat cu adevărat talent îi este absolut indiferentă judecata altuia despre operele sale."[6]

Care era publicul din vremea lui Caragiale? Și ce relație se stabilea între acesta și autorul *Scrisorii pierdute*? Este o întrebare și pentru sociologi, dar și pentru Florin Manolescu.[7]

Se poate discuta despre teatrul lui Shakespeare fără a ține seama de „cerințele" publicului din acea vreme? Aceeași întrebare și-o pune Roland Barthes în legătură cu publicul lui Racine, iar Jacques Scherer[8] consideră că adevăratul creator al textului clasic francez a fost publicul. Poate funcționa această ecuație și în cazul lui Caragiale? Că publicul a exercitat o

anume presiune asupra autorului este un adevăr care-și găsește o anume acoperire în situații concrete, cum ar fi cazul piesei *O noapte furtunoasă*. Pe de altă parte, ca factor care validează, publicul i-a sancționat, nu o dată negativ, opera (nu ne referim la refuzarea distincțiilor academice, ci la reacțiile din sala de spectacol).

Cît timp Caragiale a trăit, relația funcționa, putea fi activă, dar valorizarea decisivă a lui Caragiale a venit la peste 50 de ani după premiera primei piese, iar actualitatea lui Caragiale presupune azi întîlnirea cu un public care, oricît de încet ar fi evoluat societatea românească, chiar și pentru răuvoitori, după 120 de ani, nu mai este același. În aceste condiții, mai poate fi corect-productivă înțelegerea actualității lui Caragiale, doar prin reducerea ei la nivelul unui public și a unei societăți corespunzătoare „lumii lui Caragiale"? Există aici o primejdie. Lumea lui Shakespeare a murit. Lumea lui Shakespeare diferă fundamental de spectacolul pe care îl oferă culturii și civilizației din cele mai variate zone ale globului. Actualitatea lui Shakespeare nu este conferită nici de recognoscibilitatea strict concretă a realităților, și nici de existența unui public asemănător celui care frecventa *Teatrul Globe*. De ce n-am gîndi la fel și în cazul lui Caragiale? Evident că nimeni nu poate nega existența unei anume relații, dar ceea ce ni pare definitoriu este în primul rînd ceea ce se găsește în operă.

Dacă, atît timp cît trăiește un creator, relația cu publicul poate acționa asupra creației (este și cazul lui Caragiale, și cazul lui Ibsen, și cazul atîtor mari dramaturgi), astăzi opera reprezintă o realitate finită, asupra ei autorul nemaiputînd acționa, iar publicul este o variabilă care-și cere drepturile. În relația cu publicul, intervine creatorul de spectacol. Acesta poate, uneori cu efecte benefice, alteori cu efecte negative, să acționeze sub influența „cererii" publicului. E bine? E rău? Ce ar zice Caragiale, spectator la spectacolele Caragiale de astăzi?

Dintr-o asemenea perspectivă se explică și nevoia de Caragiale. Și de aici, în mod firesc, geneza studiului de față. Cum ne-am raportat la un concept mereu prezent, mereu activ, dar încă nestructurat definitiv, a fost necesară o deschidere teoretică, ancoră sau reper, care a urmărit să dea o anume

identitate paradigmei metodologice: teatralitate – concept și semnificații.

Evident, un asemenea discurs nu-și poate propune exhaustivitatea, el impune selecții, decupaje, demontări și remontări. Am ales: publicistica, raportări la teatru, proză și corespondență din perspectiva enunțată: plasarea lor sub semnul teatralității.

Dacă teatrul și proza se circumscriu în mod firesc, aproape de truism, unei astfel de perspective, publicistica și corespondența necesită cîteva susțineri explicative suplimentare. Ele ne trimit doar aparent la zone de frontieră, în fond, ambele segmente se constituie în „opere" relativ independente de mari dimensiuni și de mare importanță.

O producție publicistică de circa 40 de ani și o producție epistolară de sute de scrisori stau încă la dispoziția noastră, cerîndu-și dreptul la o cercetare aprofundată. Pe de altă parte, ele intră într-o intimă relație cu întreaga operă a lui Caragiale. Publicistica a fost teritoriul în care s-a născut prozatorul, ea poartă în sine nu numai germenii viitoarelor „momente", ci va fi, la rîndul ei, irigată de creația narativă. Construcții asemănătoare, tipologii care circulă, particularități de limbaj, tehnici ale comicului și, ceea ce este mai important, și publicistica, și proza stau sub semnul teatralității, ceea ce am încercat să demonstrăm. Nu lipsit de semnificație este și faptul că întreaga construcție teoretică, a cărei modernitate am încercat să o analizăm și să o demonstrăm, este dezvoltată în spațiul publicistic.

Și corespondența se înscrie acelorași dominante. Ea, cum am sugerat prin cîteva exemple, unele enunțate, altele analizate mai pe larg, se organizează asemenea unui „spectacol". Regăsim eroi și replici din teatru și proză, regăsim multiplicitatea și diversitatea dialogului, ca și în publicistică, regăsim perspectiva scenică, regăsim prezența publicului devenit „adrisant", făcut părtaș, în forme interactive, la construcția dramatică.

Evident, și publicistica, și corespondența stabilesc și alți vectori, nu puțin interesanți și puțin studiați.

Dacă pe unii doar i-am menționat, aceasta se datorează strădaniei, cel puțin ca aspirație, de a nu rătăci pe drum, supuși seducției pe care universul Caragiale o exercită la tot pasul.

Caragiale este „diferit", dar unic, multiplu și variat, dar același, existînd o forță integratoare care își refuză însă redundanțe. Factor al acestei unități ni s-a impus a fi teatralitatea, în toată complexitatea ei conceptuală, iar din lumea operei lui Caragiale, indiferent de tipul de expresie și construcție, am organizat un univers al imaginarului, ca suport al acestei teatralități. El, imaginarul, poate aduna, într-un sistem unitar, întreaga activitate caragialiană.

Cînd m-am decis să pun punct final lucrării, m-am descoperit în fața unui paradox, căci pe măsură ce-mi impuneam convingerea că am izbutit, condusă de subiectul propus ca de un fir al Ariadnei, să ies la suprafață, realizam cîte spații mi-au rămas nedescifrate. În timp ce mă bucuram de împlinirea gestului, trăiam neliniștea neîmplinirilor.

Răspunsurile la întrebările puse se dovedeau deschizătoare ale unor noi întrebări.

Scriind despre Caragiale, spuneam, îmi satisfăceam dorul de Caragiale. Acum, terminînd de scris, trebuie să recunosc că, din nou, îmi este dor de Caragiale. Ce poate să însemne asta?

NOTE

1. Vianu, Tudor, *Idei și forme literare*, București, Editura Casa Școalelor, 1946, pp.10-11.
2. Vezi și Manolescu, Florin, *op.cit.*, p.75.
3. Cap-Bun, Marina, *op.cit.*, p.28.
4. Constantinescu, Pompiliu, *Comediile lui I.L.Caragiale*, în *Scrieri*, 2, București, Editura pentru Literatură, 1967, p.59.
5. *Opinia publică*, IV, p.68.
6. *Cîteva păreri*, 4, p.57. ss
7. Vezi Manolescu, Florin, *op.cit.*, pp.34-42.
8. Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Libraire Nizet, f.a., p.426.

ANEXA 1

ZIARELE LA CARE A COLABORAT ION LUCA CARAGIALE*

1. **GHIMPELE** – (mai 1866 – mai1879)- editat de N.T. Orășanu, în continuarea revistei umoristico-satirice *Nichipercea*, apărute în 1859. Titlul revistei va deveni *Urzicătorul*, în 1870. Înainte de *Nichipercea* revista s-a numit *„Spiriduș"*, iar între 1861 și 1864 a apărut în format broșură, sub diferite titluri: *Arțagul dracului*, *Codița dracului*, *Ghearele dracului*, pentru ca în ferbuarie 1865 să-și spună *Cicala*, iar în 1866, *Sarsailă*. Caragiale colaborează la *Ghimpele* între 1873 (debut publicistic) și 1875. Aici îi apar primele încercări literare (poezii), precum și fabula antidinastică *Șarla și ciobanii*. Semnează cu inițialele sau cu pseudonimele *Car* și *Palicar*. Dintre colaboratori: G. Dem. Teodorescu, G. Tăutu ș.a. Șerban Cioculescu definea *Ghimpele* ca pe un „organ" mixt, de jurnalistică și de literatură, în spiritul lui N. T. Orășanu, pamfletarul antidinastic.
2. **REVISTA CONTIMPORANĂ** – revistă literară, culturală și științifică, apare lunar la București (martie 1873 – iunie 1876), sub conducerea lui P. Grădișteanu, Șt. C. Michăilescu, Anghel Demetrescu, V.A. Urechia și D. Aug. Laurian. În 1876, *Revista contimporană* fuzionează cu *Revista literară și științifică*, apărînd cu titlul *Revista contimporană, literară și științifică*.
3. **ASMODEU** – seria a doua (martie-iunie 1874), editat de N. T. Orășanu; revistă umoristică atît antidinastică, cît și îndreptată împotriva junimiștilor P.P. Carp și Titu Maiorescu și a liberalului I. Ghica. Caragiale semnează rubricile *Mofturi* și *Asmodii*.

* Pentru prezentarea publicațiilor la care a colaborat I.L. Caragiale s-au folosit indicațiile biografilor săi Șerban Cioculescu și Ion Roman și următoarele dicționare: *Dicționarul presei românești*, autori: Georgeta Răduică și Nicolae Răduică, București, Editura Științifică, 1995; *Dicționarul presei literare românești*, autor I. Hangiu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, și *Literatura română – dicționar cronologic*, coordonatori I. C. Chițimia și Al. Dima, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.

4. **ALEGĂTORUL LIBER** – (ianuarie 1875 – iulie 1876) organ al Partidului Liberal, de opoziție. Ziarul are menirea să organizeze alegerile parlamentare și să răstoarne regimul conservator al lui Lascăr Catargiu. Din comitetul fondator al ziarului fac parte: Dimitrie Brătianu, Dimitrie Sturdza, Ion Ghica, Ion Brătianu, Ion Cîmpineanu, Nicolae Fleva ș.a. Caragiale este girant responsabil de la nr. 2 (26 ianuarie 1875) la nr. 139 (12 ianuarie 1876).
5. **UNIREA DEMOCRATICĂ** – (noiembrie 1876 – august 1877), apare la București, ziarul grupării tinerilor liberali cu același nume, „junǎ stîngă înființată de însuși Ion Brătianu, spre a putea ține piept vechilor cadre ale partidului său, cari deveneau din ce în ce mai exigente." Redacția era în strada Doamnei, iar ziarul se tipărea în Pasagiul Român, la tipografia Göbl. Caragiale este corector de la primul număr al ziarului, 2 noiembrie 1876, pînă în 1877 și îi apar, la rubrica *Felurimi*, articole politice, note și anecdote, care i-au fost atribuite de cercetători prin studierea unor particularități lexicale sau ortografice, rubrica nefiind semnată.
6. **CLAPONUL** – (mai-iunie 1877), „foiță hazlie și populară", redactată în exclusivitate de I. L. Caragiale, săptămînal umoristic, din care s-au păstrat în colecția Bibliotecii Academiei Române doar numerele 1, 2, 4 și 6. *Claponul* apare în format minuscul, tot la Göbl ca și *Unirea democratică*.
7. **CALENDARUL CLAPONULUI** – apare în decembrie 1877, apariția fiindu-i anunțată de ziarul *România liberă* încă din 20 noiembrie. În *Calendarul Claponului* îi apar lui Caragiale anecdote *(Gogoși)*, versuri și schițe umoristice *(Smotocea și Cotocea, Leonică Ciupicescu și Parlamentare). Calendarul claponului* publică, așadar, satiră politică și socială, cît și reproduceri din Anton Pann.
8. **NAȚIUNEA ROMÂNĂ** – cotidian realizat de I. L. Caragiale împreună cu publicistul francez Frédéric Damé. Își încetează apariția după numai șapte numere (25 august-1 septembrie 1877) ca urmare a publicării unei știri false (căderea Plevnei).
9. **ROMÂNIA LIBERĂ** – (mai 1877 – iunie 1889), cotidian politic și literar, apare la București, sub direcția lui Dim. Aug. Laurian.Decembrie 1877-ianuarie 1878 este perioada în care Caragiale publică seria de foiletoane *Cercetare critică asupra teatrului românesc,* semnate *Luca.*
10. **TIMPUL** – apare la București, în două etape: 15 martie 1876-17 martie 1884 și 13 noiembrie 1889-14 decembrie 1900, inițial ca

organ al fracțiunii junimiste a partidului conservator, iar după 1876, ca organ al opoziției conservatoare. În 1877 (27 ianuarie-23 aprilie), la conducerea ziarului se află Titu Maiorescu. În perioada octombrie 1877- februarie 1883 este redactor Mihai Eminescu, care preia, ajutat de Slavici, întreaga sarcină a redactării gazetei. I. L. Caragiale face parte din colegiul redacțional din februarie 1877 pînă în iulie 1881, la solicitarea lui Eminescu.
11. **DOLJIUL** – gazetă politică, apare la Craiova, aprilie – mai 1879; aprilie – mai 1883 (în total șapte numere), redactor responsabil fiind I. L. Caragiale.
12. **VOINȚA NAȚIONALĂ** – cotidian politic, național-liberal și literar; apare în București (iulie 1884 – aprilie 1914), avînd ca prim redactor pe N. D. Xenopol, director de cabinet al lui Ion C. Brătianu. Din iunie pînă în octombrie 1885, Caragiale colaborează cu articole literare și politice.
13. **CONSTITUȚIONALUL** – (iunie 1889 – decembrie 1900), ziar junimist, sub direcția lui Dim. Aug. Laurian, la care I. L. Caragiale își începe colaborarea după demisia de la direcția Teatrului Național (5 mai 1889). Colaborarea la acest ziar încetează în toamna aceluiași an. Aici publică articole politice de fond precum *Cerc vițios, Răzeșul de la Golășei și moșneanul de la Florica, Anomalii și Școala succesului.* Tot aici îi apare articolul *În Nirvana* în care deplînge moartea lui Eminescu. Semnează cronica zilei, cronici fanteziste, dramatice.
14. **MOFTUL ROMÂN** – apare la București, între 24 ianuarie 1893 și 23 iunie 1893, 1 aprilie și 18 noiembrie 1901, 12 mai 1902. „Revistă spiritistă națională, organ hebdomadar pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană", *Moftul român* îl are ca director pe Caragiale, iar dintre colaboratori îi amintim pe: D. Teleor, G. Ranetti, Petre Liciu, I. Al. Brătescu-Voinești. În perioada primei serii (1893), Anton Bacalbașa este prim redactor, iar ziarul își declară adeziunea la lupta muncitorească, care cunoștea atunci o perioadă de avînt. Din primele colaborări la *Moftul român* se nasc *Momentele* lui Caragiale.
15. **VATRA** – apare la București (1 ianuarie 1894- august 1896), revistă bilunară, „foaie ilustrată pentru familie". Directori: Caragiale, Slavici, Coșbuc. Prin programul său, *Vatra* devine un precursor al curentelor ideologice de la *Sămănătorul* (1901) și

Viața românească (1906). Dintre colaboratori: Traian Demetrescu, I. Păun-Pincio, Sextil Pușcariu, N. Iorga, G. Murnu ș. a.

16. **GAZETA POPORULUI** – publicație politică național – liberală (februarie 1895 – ianuarie 1896), antijunimistă și anticonservatoare, în polemică cu ziarul *Constituționalul*. Colaborarea lui Caragiale începe cu *Grămătici și măscărici*, semnat I., și se încheie cu articolul *O ședință la „Junimea" în ajunul Anului Nou.*
17. **LUMEA VECHE** – revistă literară și umoristică, apare la București, bilunar (ianuarie – mai 1896), sub redacția lui Alecu Urechia. Colaborează I. L. Caragiale, Cincinat Pavelescu, I. G. Ionescu-Quintus.
18. **ZIUA** (ianuarie – iunie 1896) ziar radical democrat, editat de Gh. Panu. În 1896 Caragiale publică aici *Câteva păreri*, diverse articole antiliberale precum și *Culisele chestiunii naționale*, considerat de Ș. Cioculescu drept „sinteză unică de artă și gazetărie".
19. **EPOCA LITERARĂ** – săptămînal, apare la București, în perioada 15 aprilie-17 iunie 1896, sub conducerea lui I. L. Caragiale. Este primul periodic literar condus de Caragiale, supliment al ziarului *Epoca* (1885). Colaboratori: G. Panu, G. Coșbuc, B. P. Hașdeu, Șt. O. Iosif, C. Rădulescu-Motru. Caragiale își expune programul în articolul *Câteva cuvinte,* apărut în primul număr al ziarului și într-o scrisoare adresată lui N. Filipescu, directorul cotidianului.
20. **SARA** – cotidian politic și cultural, apare la Iași (noiembrie – decembrie 1896), organ al grupării politice ieșene liberale a lui Take Ionescu. *Sara* publică note, comentarii, cronici în versuri, semnate cu pseudonime.
21. **EPOCA** – cotidian politic scos de Partidul Conservator, apare la București (noiembrie 1885 – iunie 1889; noiembrie 1895 – noiembrie 1916) și la Iași (septembrie – decembrie 1918) și din nou la București (decembrie 1818 – august 1923; februarie 1926 – iulie 1938), sub direcțiile lui Gr. Peucescu, N. Filipescu și Gr. Ventura. În iunie 1889, *Epoca* fuzionează cu *România liberă* și în locul lor apare *Constituționalul* (iunie 1889 – decembrie 1900).
22. **DRAPELUL** – organ liberal, apare la Iași, săptămînal (septembrie 1888 – martie 1889; septembrie 1891 – ianuarie 1892) și bisăptămînal (martie 1889 – septembrie 1891). Redactor și proprietar: Ioan N. Roman. Ziar politic și literar la care au colaborat: Tr. Demetrescu, Al. Vlahuță ș.a.

23. **FOAIE INTERESANTĂ** – revistă literară ilustrată, apare la București, între 12 ianuarie 1897 și 2 noiembrie 1897. De la 1 iunie, director este G. Coșbuc, care conferă revistei un profil similar celui de la *Vatra*. Dintre colaboratori: Caragiale, P. Cerna, Șt. O. Iosif, D. Teleor ș. a. În 1908, I. L. Caragiale trimite de la Berlin basmul *Făt-Frumos cu Moț în Frunte* și articolul *1907.*
24. **GAZETA SĂTEANULUI** – apare bilunar la Râmnicu-Sărat (februarie 1884 – noiembrie 1897; mai – octombrie 1898) și București (decembrie 1897 – aprilie 1898; octombrie 1898 – iunie 1904). Director, proprietar și fondator: C. C. Datculescu. Conține o varietate de materiale și de ilustrații pe teme agricole și aspecte culturale ale vieții satului. Începînd cu 1889, în preocupările revistei intră și literatura.
25. **ADEVĂRUL** – cotidian politic, apare la București, sub conducera lui Al. V. Beldiman, fondator și director politic (august 1888 – noiembrie 1916), Thoma Basilescu, editor proprietar (mai 1891 – martie 1892) și C. Mille, director politic (din ianuarie 1895). Dintre colaboratori: C. Mille, Gr. Ventura, G. Ibrăileanu, Anton Bacalbașa, C. Dobrogeanu-Gherea și, bineînțeles, I. L. Caragiale.
26. **UNIVERSUL** – cotidian enciclopedic, de informație, fondat și condus de ziaristul italian Luigi Cazzavillan; apare în București (august 1884 – noiembrie 1916 și noiembrie 1918 – iulie 1953). Între 1887 și 1890, I. L. Cargiale publică schițe și articole la rubrica *Notițe critice,* iar schițele publicate între 1898 și 1900 vor fi incluse în volumul *Momente* (1901). După plecarea în Germania, Caragiale trimite din Berlin schițele *Țal, Ion, Partea poetului,* cronica veselă *Ouăle roșii* și o recenzie la *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea. În paralel cu activitatea de la *Universul*, Caragiale publică în *România jună, România ilustrată,* și în *Pagini literare.*
27. **ROMÂNIA JUNĂ** – cotidian politic și cultural, apare la București (decembrie 1899 – octombrie 1900).Colaboratori: I. L. Caragiale, G. Coșbuc, Al. Vlahuță, Ilarie Chendi, N. Iorga, Cincinat Pavelescu ș.a.
28. **PAGINI LITERARE** – apare la București, săptămînal, în perioada 21 ianuarie 1899-30 iunie 1900; condus de Artur Stavri și Ion Gorun. Caragiale colaborează cu cronici teatrale în care susține formarea gustului literar al omului de teatru. Alături de numele său îi putem întîlni pe: Coșbuc, Vlahuță, V. A. Urechia, Șt. O. Iosif, D. Anghel, Jean Bart, Cincinat Pavelescu ș.a.

29. **ROMÂNIA ILUSTRATĂ** – revistă politico – literară, „de familie", lunară, apare cu numeroase întreruperi, la București (decembrie 1900 – septembrie 1902; ianuarie 1905 – iunie 1910; octombrie 1912 – martie 1914), sub direcția lui Ion Rusu – Abrudeanu. În primul număr, lui Caragiale îi apare *Cronica*, dar, ca și în cazul *Foii interesante*, unde se întrerupsese firul reportajelor ironice parodice, după făgăduiala continuării rubricii fantaziste într-un ton obiectiv și imparțial, colaborarea lui Caragiale nu mai continuă.
30. **CONVORBIRI LITERARE** – revista societății *Junimea*, apare: 1 martie 1867-1916 și 1919-martie 1944. Pînă în 1885 apare la Iași, apoi la București, bilunar pînă în 1872 și pe urmă lunar. Iacob Negruzzi este redactor șef pînă în 1893, iar de la 1 ianuarie 1895 pînă în 1899 din comitetul de conducere fac parte: Teohari Antonescu, I. Al. Brătescu-Voinești, Mihail Dragomirescu, C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu ș. a. Între 1867 și 1885 se vorbește despre epoca de glorie a *Convorbirilor literare*, datorită colaborărilor lui Eminescu, Creangă, Slavici. Revista se angajează în polemici de răsunet în epocă cu *Federațiunea, Revista contimporană, Telegraful, Revista nouă, Contemporanul* ș. a. Dintre colaboratori: A. D. Xenopol, G. Panu, V. Conta, Duiliu Zamfirescu, G. Coșbuc, P. P. Negulescu, I. Iorga.
31. **EVENIMENTUL** – ziar național liberal, apare la Iași, zilnic (februarie 1893 – decembrie 1923; mai 1938 – martie 1941; mai – octombrie 1943). Fondatori: George A. Scorțescu, Albert C. Honigman.
32. **CONVORBIRI** – revistă literară bilunară, apare la București (ianuarie 1907 – decembrie 1910), sub direcția lui M. Dragomirescu, avînd ca primi redactori pe Cincinat Pavelescu și I. Peretz. Din ianuarie 1908, își schimbă titlul în *Convorbiri critice*. I.L. Caragiale semnează cu pseudonimul *Un mare anonim*.
33. **OPINIA** – cotidian politic de nuanță conservatoare, apare la Iași (mai1897 – ianuarie 1900 și noiembrie 1906 – decembrie 1918). În ianuarie 1907 se contopește cu *Evenimentul*. În 1907, Caragiale trimite *Opiniei* primul articol de la Berlin, cu titlul *Cronică*, apărut în 16 noiembrie, care va deveni în volum *Monopol*.
34. **LITERATURA ȘI ARTA ROMÂNĂ** – revistă lunară, ilustrată, apare la București între 1896 și 1910, sub direcția lui N. Petrașcu (prozator, critic, istoric literar, publicist). Colaborează cu poezie și proză: Duiliu Zamfirescu, A. Vlahuță, Șt. O. Iosif, I. L. Cargiale, G. Galaction, N. D. Cocea, cu teatru: Iosif Vulcan, Șt. Petică, istorie și critică literară scriu: Anghel Demetrescu, C. Rădulescu-Motru, N. Zaharia, iar Ion Mincu face cronică plastică și desenează coperta revistei.

35. **VIAȚA ROMÂNEASCĂ** – „revistă literară și științifică", apare la Iași: 1 martie 1906-iunie 1916, martie 1920-6 septembrie 1940, noiembrie 1944-iulie 1946 și își continuă apoi apariția din iunie 1948. Condusă inițial de C. Stere și Paul Bujor, avîndu-l drept secretar literar de redacție pe G. Ibrăileanu. Din 1930 apare la București, în perioada 1933-1940, fiind condusă de M. Ralea și G. Călinescu. Alături de numele lui Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Delavrancea, Minulescu, Arghezi, Vinea, Zarifopol ș. a. îl întîlnim, firește, pe Caragiale.
36. **DIE ZEIT** – ziar din Viena care îi publică lui Caragiale, la 3 aprilie 1907, prima parte din scrierea politică *1907*, semnată *Un patriot român*.
37. **ROMÂNUL** – cotidian politic cu pagină literară, apare la Arad (ianuarie 1911 – februarie 1916; octombrie 1918 – 1922; 1927 – 1932; 1935 – 1938). Din primul comitet de conducere fac parte: Vasile Lucaciu, Al. Vaida-Voevod, Vasile Goldiș (1911 – 1916). De numele *Românului* se leagă ultima apariție într-o gazeta a lui I. L. Caragiale (1911).

ANEXA 2

REVISTE RĂMASE ÎN PROIECT

1. **NEA ION** – revistă populară, proiectată de I. L. Caragiale, a cărei apariție a fost anunțată de *Gazeta poporului*, în noiembrie 1895.
2. **PROSTIA ROMÂNĂ** – revistă care se vroia a fi „hebdomadară deocamdată", redactată de un comitet; secretar de redacție: I. L. Caragiale. Revista săptămînală *Viața*, condusă de A. Vlahuță, îi anunță apariția pentru data de 24 ianuarie 1896, apoi pentru 27 ianuarie.
3. **PĂRERI LIBERE** revistă plănuită să apară în 1910, la Budapesta.

ANEXA 3

ION LUCA CARAGIALE – PSEUDONIME JURNALISTICE

1. Car
2. Palicar
3. Palicari
4. Rac
5. Rac și Sir-Kock (cu Const. Cristescu)

— în *Ghimpele*

6. Falstaff
7. Zoil
8. Nastratin
9. Hans

— în *Constituționalul*

10. Quodlibet
11. Pince-nez

— în *Voința națională*

12. Stan — în *Vatra*
13. A. Museus — în *Universul, Epoca literară*
14. Ics — în *Gazeta poporului*

15. Spanachidi (comun uneori cu Anton C. Bacalbașa)
16. Timon
17. Un fachirist convins

— în *Moftul român*

18. Un june monșer — în *Calendarul claponului*

19. Ion
20. Luca

— pseudonime transparente în *Lumea Veche, Gazeta poporului, Adevărul, Epoca, Moftul român, Națiunea română*

21. Ion și Cincinat (cu C. Pavelescu) — în *Epoca literară*
22. C. — în *Constituționalul, Convorbiri, Universul*
23. L. — în *Ziua, Epoca literară*
24. i. — în *Gazeta poporului*
25. I. L. C. — în *Gazeta poporului*
26. I. — în *Epoca*

Cu inițialele semnează și primele articole de la *Ghimpele* (C..., I.L.C.).

27. D.C.T. & I.L.C. (cu D. Teleor) — în *Epoca*
28. Caracudi — în *Opinia*

29. Mizilic
30. Moftul român

— în *Moftul român*

31. L. Van-Tyn — în *Moftul român*
32. Le-Van-Tin — în *Adevărul, Moftul român*

33. Intelectual
34. Intim

— în *Adevărul*

35. Un mare anonim
36. Noi
37. Oblivius

— în *Convorbiri*

38. Picolo
39. Piccolino

— în *Convorbiri critice*

40. Un patriot român — în *Die Zeit*

PRESUPUSE PSEUDONIME (nesigure)

1. Papură — în *Constituționalul*
2. Allegro — în *Adevărul*
3. Zah-George-Duma — în *Albina Carpaților*

ANEXA 4

MIC DICȚIONAR DE CARAGIALISME JURNALISTICE

ADEVĂR 1. „un ce, un cum, ori amîndouă?"
2. „Luați o jumătate de afirmare a unui ziar opozant și amestecați-o bine cu o jumătate de dezmințire a

unui guvernamental – iată o rețetă adesea bună, pentru a afla adevărul".

ARTICOL „E scris adînc".

CARACUDI 1. „Al dracului, Caracudi!"...norocul *Revistei naționale*".
2. „...ai apucături americane; vei avea un frumos viitor ca ziarist român."

CAȚAVENCU 1. „...Eu chiar am scris un articol în privința asta. Nu știu dacă l-ai citit?"
2. „...Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta!..."
3. „Ce vreau? Ce vreau? Știi bine ce vreau. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atîta vreme: vreau ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel dîntîi...între fruntașii politici...Vreau..."
4. „...nifilist" și „moftolog"...

CRONICAR 1. „...Cronicarul este și el om, mai ales dacă e tînăr." (mai ales monden)
2. „grea profesie, ce-i drept!"

DICȚIONAR „Dicționarele au fost întotdeauna considerate ca contingentul cel mai însemnat al genului plictisitor."

EXIGENȚELE PRESEI ROMÂNE „...vreo duzină de mici scandaluri, măcar cîteva cazuri de ciumă, măcar o calamitate publică sau un cataclism, un mare scandal cosmic, fără de cari presa română rămîne leșinată de tot".

GAZETA „...pîinea cotidiană a opiniei publice".

GAZETAR „Brutarul inteligenței".

GRAMAKICĂ „...știință ghespre cum lucră limba și lejile mai apoi la cari se supune aceea lucrare, ghin toake punturile ghe veghere."

GUTENBERG „tu fixezi multe prostii, care sunt așa de nostime, încît mare păcat ar fi să se piarză."

INTELECTUALI „Iată un soi prețios de cetățeni, de lipsa căruia patria noastră nu se poate plînge."

KARKALEKI 1. „patronul gazetarilor români."
2. „celebru publicist, întemeietorul presei politice române."

LITERATURA 1. „Literatura este o artă care nu trebuie învățată: cine știe cum din litere se fac silabe și din acestea cuvinte, este destul de preparat pentru a face literatură...Ai învățat alfabetul, poți fi literat. Altminteri, nici nu s-ar explica progresul și bogăția de producere a acestei nobile arte la noi."
2. „republica literelor."

MANUSCRIS „Brr! Murdară hrană!"

MITICĂ „Domn' Mitică?... Nu-l cunoști pe domn' Mitică?... Al dracului domn' Mitică!"

MOFT 1. „O, Moft! Tu ești pecetea și deviza vremei noastre!"
2. „...elementul de succes al celor mai multe conferințe."
„...un demon cu trei capete teribile: Minciuna, Bîrfirea și Zavistia."

MOFTANGII „Rromânul, rromânca, savantul."

MOFTANGIOAICA 1. „este româncă și prin urmare nobilă..."
2. „Cînd vezi două moftangioaice amestecîndu-și alifia de pe buze și țocăindu-se cu multă căldură, să știi că nu se pot suferi."

MOFTANGIUL 1. „eminamente român, ... patriot hotărît, naționalist exclusiv".
2. „Din clasele primare pînă la bacalaureat – anarhist
De la bacalaureat pînă la primul examen de universitate – socialist
De la primul examen pînă la licență – progresist
De la licență pînă la slujbă – liberal
De la slujbă pînă la pensie – conservator."

OPINIE 1. „...O tînără fată mai mult sau mai puțin publică, foarte mult curtată pe vremea ei."
2. „Opiniile sînt libere, dar nu și obligatorii."

POLITICA (culturală) „... numai cu cereale și zarzavaturi, chiar cu petrol, nu se poate pune o țară față cu cultura europeană, care merge cu pași gigantici – îi mai trebuie și să-și manifeste și mentalitatea."

PRESA 1. „...doica moftului".
2. „Trei parale bîrfirea, două minciuna și nerozii... două de-o para".
3. **(LIBERĂ)** „... testimoniu de paupertate intelectuală a unei nații și document de rele năravuri și apucături."
„Cinste și gramatică, iată cele două condiții ale unei prese bune."

PROTECTOR PUBLICIST „libertatea tiparului."
„...asta este datoria dv. de publiciști imparțiali, dacă sunteți adevărat la înălțimea misiunii dv. atît de frumoase; căci să nu uitați, v-a dat Dumnezeu o pană care este o armă; prin urmare, trebuie să aveți un ideal pentru țara asta care aminteri se prăbușește."

PUBLICISTICA ROMÂNĂ „cîmp vast pe care crește atîta spanac des și abundent".

REPORTER (special) 1. „dă de mal gazeta".
2. „...pleacă, aleargă, ... scotocește, miroase, află, află, află."
„Bine c-am aflat-o și pe asta !"

RICĂ VENTURIANO „Pardon! Scuzați... bonsoar!"

SAVANTUL 1. „moftangiul științific".
2. „important bărbat – bărbat serios".
3. „exemplu de lux în galeria moftangiilor români și costă scump".

SCRIERE „Dintre toate invențiunile, desigur că cea mai importantă este a scrierii."

STIL „Junele Leonique Ciupicesco și d-șoara Sophie Calabaliceno are honore a vă invita la maritagiulu loru, iară ceremonia religioasă se va confecționa dumineca, la 25 ale corentei sore seara, în Santa Biserica Sărindar, dar visitele se va primi în casele ginerelui din strada..."

SURSA (neoficială de informații) „a se maltrata cu zahăr și apă de trandafir."

TALENT 1. „Talentul este un accident din naștere. Din fericire, e un accident rar."

2. „Și ce frumos scrisesem, domnule!"
3. „Toți suntem iritabili, expresivi, numai unii."

TIPAR „Dar ce ar fi fost invențiunea scrierii fără invențiunea tiparului?"

TIPĂRITURI „terfeloage".

TURTUREL (sau Edgar Bostandaki) – vezi **CRONICAR**.

UCENIC TIPOGRAF „...dureri de dinți prăpădiți de otrava plumbului, și usturături de urechi trase la corecturi date prost...și cîte și mai cîte..."

ZIARIST „Bravo, domnule Caracudi! Așa da, dă-i înainte! d-ta ai apucături americane; vei avea un frumos viitor ca ziarist român."

---

* Ideile primite iau uneori forma dicționarelor, chiar dacă ele nu cuprind tot ce ar trebui să cuprindă. Ca și cînd *totul* ar putea fi cuprins?! A fost odată... Flaubert cu al său *Dictionnaire des idées reçues* care l-a inspirat pe Alexandru Călinescu în *Dicționar de idei primite* care încheie studiul despre *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*. De la ideea lui Alexandru Călinescu s-a născut *Micul dicționar de caragialisme jurnalistice*. El nu face decît să selecteze, subiectiv și insuficient, acele „noțiuni" care au servit demersului nostru. Lă o zăbovire mai atentă și elaborat – analitică ar fi putut deveni un mic dicționar comentat, pe formula propusă de Gelu Negrea în *Dicționar subiectiv al personajelor lui I. L. Caragiale [A-Z], vol. I.* Ascultînd sfatul lui Al. Călinescu, lista rămîne deschisă oricăror completări sau eventuale modificări.

BIBLIOGRAFIE

I.

1. CARAGIALE, Ion Luca – *OPERE* I-VII, ediție îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1930 – 1942.
2. CARAGIALE, Ion Luca – *OPERE* 1-4, ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și L.Călin, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959 – 1964.
3. CARAGIALE, Ion Luca – *MOMENTE ȘI SCHIȚE*, ediție festivă tipărită cu prilejul sărbătoririi centenarului nașterii lui I.L.Caragiale, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.
4. CARAGIALE, Ion Luca – *TEATRU*, ediție festivă tipărită cu prilejul sărbătoririi centenarului nașterii lui I. L. Caragiale, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.
5. CARAGIALE, Ion Luca – *MOMENTE ȘI SCHIȚE*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
6. CARAGIALE, Ion Luca – *OPERE ALESE* 1-2, antologie și prefață de Marin Preda, București, Editura Cartea Românească, 1972.
7. CARAGIALE, Ion Luca – *NUVELE, POVESTIRI, AMINTIRI. VARIA*, București, Editura Minerva, 1981.
8. CARAGIALE, Ion Luca – *PUBLICISTICĂ ȘI CORESPONDENȚĂ*, ediție îngrijită de Marcel Duță; studiu introductiv de Dan C. Mihăilescu, București, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională", 1999.
9. CARAGIALE, Ion Luca – *OPERE*, I-V, ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, sub egida Academia Română, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000-2002.
10. CARAGIALE, Ion Luca – *CELE MAI FRUMOASE SCRISORI*, antologie, prefață și note: Constantin Hârlav, Ploiești, Editura „Printeuro", 2002.

II.

1. ACTERIAN, Haig – *Scrieri despre teatru*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 1998.
2. ALEXANDRESCU, Sorin – *Spectacle et spectaculaire*, în Kodikas Code 7, no.1/2, 1984.

3. ARISTOTEL – *Poetica*, București, Editura Științifică,1957, ediția a III-a, Editura IRI, 1998.
4. ARISTOTEL – *Retorica*, București, Editura IRI, 2004.
5. ARTAUD, Antonin – *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
6. ASLAN, Odette – *L'art du théâtre*, Paris, Leghers, 1963.
7. AUSTIN, J.W. – *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
8. BAL, MIEKE et BOER, INGE E. (dir.) – *The Point of Theory: Practices of Culture and Analysis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994.
9. BANU, George – *Roșu și aur*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993.
10. BANU, George – *Teatrul memoriei*, București, Editura Univers, 1993.
11. BARTHES, Roland – *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
12. BARTHES, Roland – *Éléments de sémiologie*, in *Communications*, no. 4, 1964.
13. BARTHES, Roland – *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
14. BARTHES, Roland – *Mitologii*, Iași, Institutul European, 1997.
15. BERGSON, Henri – *Teoria rîsului*, Iași, Institutul European, 1992.
16. BERLOGEA, Ileana – *Teatrul și societatea contemporană*, București, Editura Meridiane, 1985.
17. BOGATYREV, Petr – *Les signes au théâtre*, in *Poétique*, no.8, 1971.
18. BRĂDĂȚEANU, Virgil – *Comedia în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1970.
19. CAILLOIS, Roger – *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard (colléction «Idées»), 1958.
20. CAP-BUN, Marina – *Oglinda din oglindă. Studii despre opera lui I.L.Caragiale*, Constanța, Editura Pontica, 1998.
21. CAZIMIR, Ștefan – *Nu numai Caragiale*, București, Editura Cartea Românească, 1984.
22. CAZIMIR, Ștefan – *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
23. CAZIMIR, Ștefan – *Caragiale recidivus*, București, Editura pentru Literatura Națională,
24. CĂLINESCU, Alexandru – *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, București, Editura Albatros, 1976.
25. CĂLINESCU, Matei – *Clasicismul european*, București, Editura Enciclopedică, 1971.
26. CĂLINESCU, Matei – *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iași, Editura Polirom, 2003.
27. CĂLINESCU, George – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
28. CĂLINESCU, George – *Domina bona* în *Principii de estetică*, București, Editura Minerva, 1999.
29. CHARAUDEAU, Patrick – *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983.
30. CIOCULESCU, Șerban – *Viața lui Caragiale. Caragialiana*, București, Editura Eminescu, 1977.

31. CIOCULESCU, Șerban, STREINU, Vladimir, VIANU, Tudor – *Istoria literaturii române moderne*, București, Casa Școalelor, 1944. Ediție nouă, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971.
32. CLÉMENT, Bruno – *Tragedia clasică*, Iași, Institutul European, 2000.
33. COHEN, Jean – *Comique et poétique*, in *Poétique*, Paris, Édition du Seuil no. 61, février 1985.
34. CONSTANTINESCU, Ion – *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974.
35. CONSTANTINESCU, Pompiliu – *Scrieri*, 1-2, EPL, 1967.
36. CORNEA, Paul – *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1988; ediția a II-a, Iași, Polirom, 1998.
37. COTEANU, Ion – *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, 1973.
38. COTEANU, Ion – *Les conventions théatrales*, communication au college *L'impression et les stratégies du dramatique*, Université du Bucharest, 1987.
39. CROCE, Benedetto – *Estetica*, București, Editura Univers, 1970.
40. CVASNÎI CĂTĂNESCU, Maria – *Elemente de retorică românească. Poezie, proză, text dramatic*, București, Editura All Educational, 2001.
41. DEFAYS, Jean-Marc – *Comicul*, Iași, Institutul European, 2000.
42. DERRIDA, Jacques – *Scriitura și diferența*, București, Editura Univers, 1998.
43. DIDEROT, Denis – *Scrieri despre artă*, București, Editura Meridiane, 1967.
44. DUVIGNAUD, Jacques – *Spectacle et société*, Paris, Editura Denoël, 1970.
45. ECO, Umberto – *La structure absente*, Mercure de France, 1972.
46. ECO, Umberto – *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.
47. ELAM, Keir – *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.
48. EMELINA, Jean – *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.
49. ESCARPIT, Robert – *L'Humeur*, Paris, PUF (ed. a 6-a), colléction «Que sais-je?», 1976.
50. ESCARPIT, Robert – *Literar și social*, București, Editura Eminescu, 1976.
51. FANACHE, V. – *Caragiale*, ediția a II-a augmentată, Cluj-Napoca, EdituraDacia, 1997.
52. FIRESCU, Alexandru; GHEORGHIU, Constantin – *Zilele I.L. Caragiale*, Craiova, Editura Aius, 1998.
53. FLORESCU, Vasile – *Retorica și neoretorica*, București, Editura Academiei R.S.R., 1973.
54. GEORGE, Alexandru – *Caragiale*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
55. GENETTE, Gérard – *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Editura Univers, 1994.
56. GENETTE, Gérard – *Opera artei. Imanență și transcendență* (I); *Relația estetică* (II), București, Editura Univers, 1999-2000.
57. GIBALDI, Joseph (dir.) – *Indroduction to Scholarship in Modern Languages and Literature*, New York, The Modern Language Association of America, [1981], 1992.
58. GILMAN, Richard – *The Making of Modern Drama*, New York, Farrar, Strans, Giroux, 1974.

59. GINESTIER, Paul – *Le théâtre contemporain*, P.V., de France, 1961.
60. GOFFMAN, Erving – *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1992.
61. GOLOPENȚIA, Sanda (dir.) – *Le propos spectacle. Études de pragmatique théâtrale*, New York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris, PETER LANG, f.a.
62. GOODWIN, Ch. – *Conversational Organization. Interaction between Speakers and Readers*, New York, Academic Press, 1981.
63. GRĂSOIU, Dorina – *Caragiale în presa vremii*, București, Editura Jurnalul Literar, 2002.
64. GRÜNBERG MATACHE, Arié – *Ipoteze analitice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979.
65. GRÜNBERG MATACHE, Arié – *Strategii ale comunicării în teatrul clasic și modern*, București, Editura Universității, 1992.
66. GRÜNBERG MATACHE, Arié – *Lecturi posibile*, București, Editura Magus, 2000.
67. GRÜNBERG MATACHE, Arié – *Pre-texte și post-texte*, București, Editura Verus, 2002.
68. HALL, E.T. – *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971.
69. HALL, E.T. – *La langage silencieux*, Paris, Mame, 1973.
70. HAMON, Philippe – *Pour un statut sémiologique du personnage*, in*Littérature*, no.6, 1972.
71. HÉBERT, Chantall et PERELLI-CONTOS, Irène (dir.) – *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche Éditure, 1998.
72. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich – *Prelegeri de estetică*, București, Editura Academiei RSR, 1966.
73. HELBO, André (ed.) – *Sémiologie de la réprésentation*, Bruxelles, Complexe, 1975.
74. HELBO, André – *Regards sur la pratique théâtrale*, in Kodikas Code 7, no.1/2, 1984.
75. HELBO, André – *Approches de la réception. Quelques problémes*, in *Versus* 41, 1985.
76. HÉNAULT, Anne – *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979.
77. HUIZINGA, Johan – *Homo ludens*, București, Editura Humanitas, 1998.
78. HUIZINGA, Johan – *Amurgul Evului Mediu*, București, Editura Meridiane, 1993.
79. IBRĂILEANU, Garabet – *Spiritul critic în cultura românească. Note și impresii*, București, Editura Minerva, 1984.
80. INGARDEN, Roman – *Les fonctions du langage au théâtre*, in *Poétique* no.8, 1971.
81. IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana – *Narațiune și dialog în proza românească*, Editura Academiei, 1991.
82. IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana – *Conversația. Structuri și strategii*, București, Editura All, 1995.
83. IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana – *Limbaj și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*, București, Editura All Educational, 2003.

84. IORDAN, Iorgu – *Limba eroilor lui Caragiale* în *De la Varlaam la Sadoveanu. Studii despre limba și stilul scriitorilor*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1958.
85. IORGULESCU, Mircea – *Eseu despre lumea lui Caragiale*, București, Editura Cartea Românească, 1988.
86. IOSIFESCU, Silvian – *Caragiale*, București, EPLA a Uniunii Scriitorilor RPR, 1951.
87. IOSIFESCU, Silvian – *Momentul Caragiale*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1963.
88. IOSIFESCU, Silvian – *Literatura de frontieră*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
89. IOSIFESCU, Silvian – *Dimensiuni caragialiene*, București, Editura Eminescu, 1972.
90. IOSIFESCU, Silvian – *Mobilitatea privirii*, București, Editura Eminescu, 1976.
91. JARDON, Denise – *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boek-Duculot, 1988.
92. KAYSER, Wolfgang – *Opera literară*, București, Editura Univers.
93. KOWZAN, Tadeusz – *Littérature et spectacle*, Édition Scientifique de Pologne, 1975.
94. KOWZAN, Tadeusz – *Spectacle et signification*, Montréal, Éd. Balzac, 1992.
95. LARTHOMAS, Pierre – *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin,1972.
96. LE GOFF, Jacques – *Imaginarul medieval*, București, Editura Meridiane, 1991.
97. LÉVI-STRAUSS, Claude – *La pensée sauvage*, Paris, Plon (Colléction „Agora"), 1962.
98. LÉVI-STRAUSS, Claude – *The Raw and the Cooked*, New York, HarperRaw, 1969.
99. LÉVY, Pierre – *Les technologies de l'intelligence*, Paris, Découverte, 1990.
100. LICHTENBERG, Georg Christoph – *Aforisme*, Colecția Eseuri, București, Editura Univers, 1970.
101. LOTMAN, Iouri – *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
102. MAINGUENEAU, Dominique – *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
103. MAIORESCU, Titu – *Comediile d-lui Caragiale*, în Critice, II, București,EPL, 1967.
104. MARCUS, Solomon – *Poetica matematică*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970.
105. MARCUS, Solomon – *Semiotics of Theatre. A Mathematical-Linguistic Approach*, in *Revue roumaine de linguistique*, tome XXV, no.3, 1980.
106. MANCAȘ, Mihaela – *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
107. MANOLESCU, Florin – *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, București, Editura Cartea Românească, 1983; ediția a doua revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2002.
108. MĂCIUCĂ, Constantin – *Teatrul și teatrele*, București, Editura Eminescu, 1989.
109. MIHĂILESCU, Dan C. – *Scriitorincul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
110. MÎNDRA, Vicu – *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1973.
111. MORIN, Edgar – *Science avec conscience*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

112. MUNTEANU, George – *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
113. MUNTEANU, George – *„Sub semnul lui Aristarc"*, București, EdituraEminescu, 1975.
114. NEGREA, Gelu – *Anti-Caragiale*, București, Editura Cartea Românească,2002.
115. NEGREA, Gelu – *Dicționar subiectiv al personajelor lui I.L.Caragiale [A-Z], vol. I*, București, Editura Cartea Românească, 2004.
116. NOICA, Constantin – *Modelul cultural european*, București, Editura Humanitas, 1993.
117. PALEOLOGU, Alexandru – *Bunul simț ca paradox*, București, Editura Cartea Românească. 1972.
118. PANDOLFI, Vito – *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971.
119. PAPADIMA, Liviu – *Caragiale, fireștel*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
120. PAPU, Edgar – *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977.
121. PAVIS, Patrice – *Débat sur la sémiologie du théâtre*, in *Versus*, no.21,1978.
122. PAVIS, Patrice – *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1980.
123. PAVIS, Patrice – *Production et réception au théatre: la concretisation du texte dramatique et spectaculaire* in *Revue de sciences humaines*, no. 189, 1983.
124. PAVIS, Patrice – *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
125. PETRA-PETRESCU, Horia – *I.L.Caragiale. Viața și opera/Leben und Werke*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004.
126. PETRESCU, Camil – *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1971.
127. PETREU, Marta – *Filozofia lui Caragiale*, București, Editura Albatros, 2003.
128. PÎNZARU, Ioan – *Practici ale interpretării de text*, Iași, Editura Polirom,1999.
129. PLETT, Heinrich F. – *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983.
130. POLTI, George – *Les trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, Paris, 1926.
131. POPESCU, Oana – *Teatrul și bucuria comunicării*, București, Editura Eminescu, 1990.
132. POPOVICI, Vasile – *Lumea personajului*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
133. PRIGOGINE, Ilya – *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion, 1994.
134. PRIGOGINE, Ilya et STENGERS, Isabelle – *Entre les temps et l'éternité*, Paris, Gallimard, 1988.
135. ROMAN, Ion – *Caragiale*, București, Editura Tineretului, 1964.
136. ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela – *Strategii ale interacțiunii discursive*, Universitatea București, Facultatea de Jurnalistică, 1993.
137. ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela; GAUDREAULT, Romain – *Pour connaître la science des signes*, Editura Fundației „Meridian", 2001.
138. ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela – *Semiotică, societate, cultură*, Iași, Institutul European, 1999.
139. ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela – *Argumentarea. Modele și strategii*, București, Editura All, 2000.

140. ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela – *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, București, Editura Tritonic, 2004.
141. ROY, Irène – *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993.
142. SANTERRES-SARKANY, Stéphane – *Teoria literaturii*, București, Editura Cartea Românească, 2000.
143. SEARLE, John – *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
144. SEARLE, John – *Realitatea ca proiect social*, Iași, Editura Polirom, 2000.
145. SAVA, Ion – *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981.
146. SCHERER, Jacques – *La dramaturgie classique en France*, Paris, Libraire Nizet, f.a.
147. SERRAU, Geneviève – *Histoire du Nouveau Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.
148. SILVESTRU, Valentin – *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966.
149. SPIRIDON, Monica – *Eminescu. O anatomie a elocvenței*, București, Editura Minerva, 1994.
150. TAINE, Hippolyte – *Pagini de critică*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
151. TĂTARU, Ieronim – *Mențiuni caragialiene*, Ploiești, Editura Premier, 2000.
152. THIBAUDET, Albert – *Fiziologia criticii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
153. TOBOȘARU, Ion – *Estetica teatrului*, în vol. *Estetica*, București, Editura Academiei R.S.R., 1983.
154. TOBOȘARU, Ion – *Contururi spectacologice*, București, Editura Attis, 1998.
155. TOMUȘ, Mircea – *Opera lui I.L. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977.
156. TONITZA, Mihaela; BANU, George – *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1975.
157. TONOIU, Vasile – *În căutarea unei paradigme a complexității*, București, Editura IRI, 1997.
158. TOMAȘEVSKI, Boris – *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973.
159. TRANDAFIR, Constantin – *Efectul Caragiale*, București, Editura Vestala, 2002.
160. TRIFU, Constanța – *Presa umoristică de altădată*, București, Editura Minerva, 1974.
161. UBERSFELD, Anne – *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977.
162. UBERSFELD, Anne – *L'école du spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1981.
163. UBERSFELD, Anne – *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1999.
164. VAILLANT, Alain – *Le Rire*, Paris, Quintette, 1991.
165. VASILESCU, Mircea – *Mass-comedia*, București, Editura Curtea Veche, 2001.
166. VASILIU, Mihai – *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.
167. VATTIMO, Gianni – *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1985.
168. VIANU, Tudor – *Idei și forme literare*, București, Editura Casa Școalelor, 1946.
169. VIANU, Tudor – *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.

170. VIANU, Tudor – *Scrieri despre teatru*, București, Editura Eminescu, 1977.
171. VIANU, Tudor – *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva, 1981.
172. VIANU, Tudor – *Estetica*, București, Editura Orizonturi, f.a.
173. VIANU, Tudor – *Întregul și fragmentul*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
174. VIEGNES, Michel – *Teatrul*, București, Editura Cartea Românească, 1999.
175. VITEZ, Antoine – *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.
176. VLAD, Ion – *Lectura: un eveniment al cunoașterii*, București, Editura Eminescu, 1997.
177. VODĂ-CĂPUȘAN, Maria – *Pragmatica teatrului*, București, Editura Eminescu, 1987.
178. VODĂ-CĂPUȘAN, Maria – *Caragiale?*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
179. ZARIFOPOL, Paul – *Eseuri*, I-II, București, Editura Minerva, 1988.

III.

1. x x x x x – *Bibliografia I.L. Caragiale* (2 volume), București, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională", 1997.
2. x x x x x – *Ion Luca Caragiale, interpretat de:...*, București, Editura Eminescu, 1974.
3. x x x x x – *Paul Zarifopol în corespondență*, Ediție îngrijită de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu, București, Editura Minerva, 1987.
4. x x x x x – *Istoria Teatrului în România*, vol. al II-lea, București, Editura Academiei RSR, 1971.
5. x x x x x – *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972.
6. x x x x x – *Conferințele Teatrului Național*, Colecția „Biblioteca Teatrului Național «I.L. Caragiale»", seria a V-a, nr. 3, București, Editura Nemira, 2002.
7. x x x x x – *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX* (2 vol.), București, Editura Minerva, 1973.
8. x x x x x – *Literatura română – mic dicționar*, coordonare și revizie științifică Mircea Zaciu în colaborare M. Papahagi și A. Sasu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
9. x x x x x – *Literatura română – dicționar cronologic*, coordonat de I.C. Chițimia și Al. Dima, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.
10. x x x x x – *Pentru o teorie a textului* – Antologie *Tel-quel*, 1960-1971, București, Editura Univers, 1980.
11. x x x x x – *Dicționar al presei literare române*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.
12. x x x x x – *Dicționarul presei românești*, autori: Georgeta Răduică și Nicolae Răduică, București, Editura Științifică, 1995.
13. x x x x x – *Dicționarul presei literare românești*, autor: I. Hangiu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
14. x x x x x – *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Oswald Ducrot; Jean-Marie Schaeffer, București, Editura Babel, 1996.

15. xxxxx – *Dicționar General de Științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997.
16. xxxxx – *Dicționar de termeni literari*, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, București, Institutul de Istorie și Teorie Literară „George Călinescu", Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.
17. xxxxx – *Dicționar de literatură română* coordonat de Dim Păcurariu, București, Editura Univers, 1979.
18. xxxxx – *Dicționar de pseudonime, antonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor și publiciștilor* de M. Straje, București, Editura Minerva, 1979.
19. xxxxx – *L'Annuaire Théâtral* no. 28, 2000, no. 29, 2001; Revue québécoise d'études théâtrales, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET) de l'Université d'Ottawa.
20. xxxxx – *Théâtre – les cahiers de la maîtrise*, no. 6, 2000, publication dirigée par les étudiants de la maîtrise en théâtre de l'UQÀM, Québec.

CARTEA PRIN POȘTĂ

Pentru cărțile comandate, editura suportă costurile de transport prin poștă. În plus:
– pentru **2** cărți se acordă o reducere de 10 %
– de la **3** cărți în sus se acordă o reducere de 15%.

Pentru a obține oricare dintre aceste cărți, trimiteți comanda dumneavoastră pe adresa: **Editura TRITONIC, C.P. 3-12 BUCUREȘTI,** prin fax: **021.242.73.77**, la tel.: **0788.360.391** sau prin e-mail la: **editura@tritonic.ro**.